

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

A ORGIA DOS SENTIDOS
A construção do corpo nas imagens de Olympia, de Leni Riefenstahl

Karoline Viana Teixeira

Fortaleza, setembro de 2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

A ORGIA DOS SENTIDOS
A construção do corpo nas imagens de Olympia, de Leni Riefenstahl

Karoline Viana Teixeira

*Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
História Social da Universidade
Federal do Ceará, como requisito
parcial à obtenção do título de
Mestre, sob orientação da Profa. Dra.
Meize Regina de Lucena Lucas*

Fortaleza, setembro de 2008

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: _____ / _____ / _____

Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará – UFC
(orientadora)

Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Jorge Luiz Bezerra Nóvoa
Universidade Federal da Bahia – UFBA

RESUMO

The orgy of senses: the construction of body in Leni Riefenstahl's *Olympia*

O presente trabalho visa o estudo histórico das significações e construções do corpo no documentário *Olympia* (ALE, 1938), da diretora alemã Leni Riefenstahl. O filme retrata os Jogos Olímpicos de Berlim, ocorridos dois anos antes em pleno regime nazista. Nesse evento, Adolf Hitler promoveu uma intensa mobilização para propagar uma imagem da Alemanha como uma nação harmoniosa e pacífica. Mas, ao mesmo tempo, buscou-se também demonstrar a superioridade física da raça germânica em relação aos demais. Procura-se, nesse sentido, demonstrar como esse corpo retratado no filme é resultado de uma série de concepções e questões sócio-políticas que ganham força desde o final do século XIX. Do cuidado de si, da popularização do esporte como forma de disciplinar corpo e mente aos grupos nudistas que se multiplicaram na Alemanha, todos esses movimentos foram absorvidos e ressignificados pela ditadura totalitária. *Olympia* mostra um ideal de corpo e beleza único e segregador, em nome do qual os nazistas vão promover a eliminação dos desviantes por meio da Solução Final.

Palavras-chave: corpo, nazismo, esporte.

ABSTRACT

The present work aims at the historical study of meanings and constructions of body in the documentary film *Olympia* (ALE, 1938), by the German director Leni Riefenstahl. The film shows a portrayal of the Olympic Games in Berlin, occurred two years before in full Nazi regime. In this event, Adolf Hitler promoted an intense mobilization to propagate an image of Germany as a harmonious and pacific nation. But, at the same time, it also searched to demonstrate the physical superiority of the Germanic race over the other ones. It is looked, in this direction, to demonstrate as this body portrayed in this film is resulted of a series of conceptions and social political questions that gain force since the end of XIX century. From the care of itself, the popularity of sports as form to discipline body and mind to the nudist groups that had multiplied in Germany, all these movements had been absorbed and gained new meanings for the totalitarian dictatorship. *Olympia* shows an ideal of body and beauty unique and segregated, on behalf of which Nazis will promote the elimination of different ones by means of the Final Solution.

Keywords: body, Nazism, sports.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível a partir do esforço, da dedicação e da compreensão de várias pessoas e instituições, a quem espero render aqui uma singela homenagem:

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap), pelo financiamento da presente pesquisa.

À Universidade Federal do Ceará (UFC), instituição a qual devo tanto minha graduação em Comunicação Social quanto a Pós-Graduação em História que está a findar. Pela honra de ter feito parte de seu corpo discente.

À Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas, figura essencial para que me lançasse ao desafio de um mestrado em História. Sua força, paciência e confiança tornaram este trabalho uma realidade. Saúdo também os demais professores do Mestrado em História Social da UFC, sempre prontos a ajudar no que fosse necessário.

Ao Goethe-Institut, ao Museu Lasar Segall e à Biblioteca da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (USP), instituições a partir das quais pude obter documentos, textos e filmes alemães do início do século XX, essenciais para entender o período em questão. Um agradecimento especial aos funcionários destas instituições que, com compreensão e presteza, ajudaram-me imensamente durante esta fase da pesquisa.

À Andréa e minha prima Ana Cláudia, que tão gentilmente me hospedaram em São Paulo nos dias em que fui fazer minha pesquisa. Vocês abriram suas casas e seus corações e serei sempre grata pelo carinho dispensado.

Aos meus colegas de turma (e de luta). Por enfrentar os mesmos desafios, muitas vezes só conseguimos encontrar em nossos colegas a compreensão necessária para as horas de estudo, as aulas, as pesquisas infindáveis, as agruras e os prazeres da escrita. Um agradecimento especial à Luciana Andrade de Almeida, colega de estudo e amiga desde minha chegada em Fortaleza. Pelos desabafos durante tantos almoços!

À Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho, por todas as vezes em que me atendeu prontamente para tirar dúvidas e ouvir meus queixumes, com sua peculiar paciência e atenção. Vai acabar para você também!

À minha família, que buscou entender o isolamento e a distância necessários para realizar este trabalho. Uma dedicatória especial ao meu sobrinho Caio, por não ter podido acompanhar seus primeiros meses da forma devida. Pelo que sou e por quem sou.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 01	18
1.1 Leni Riefenstahl e a tradição cinematográfica dos anos 20 e 30.	26
1.2 Leni Riefenstahl e as primeiras propostas teóricas sobre cinema	42
1.2.1 Realidade	48
1.2.2 Percepção	57
1.2.3 Diferenciação	64
CAPÍTULO 02	70
2.1 O estatuto do filme documentário	76
2.2 O poder da ilusão pelo efeito do real: propaganda e documentário no regime nazista	84
2.3 A marca de Caim	101
CAPÍTULO 03	116
3.1 Corpo e totalitarismo: triunfo da vontade subjugada	122
3.2 Corpo, esporte, cinema	139
CONCLUSÃO	166
BIBLIOGRAFIA	170

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1 (cena do filme <i>Os Caminhos para a Força e a Beleza</i>)	36
Figura 1.2 (cena do filme <i>Olympia</i>)	36
Figura 1.3 (cena do filme <i>Os Caminhos para a Força e a Beleza</i>)	36
Figura 1.4 (cena do filme <i>Olympia</i>)	36
Figura 1.5 (cena do filme <i>Os Caminhos para a Força e a Beleza</i>)	36
Figura 1.6 (cena do filme <i>Olympia</i>)	36
Figura 1.7 (cena do filme <i>Os Caminhos para a Força e a Beleza</i>)	37
Figura 1.8 (cena do filme <i>Olympia</i>)	37
Figura 1.9 (cena do filme <i>Os Caminhos para a Força e a Beleza</i>)	37
Figura 1.10 (cena do filme <i>Olympia</i>)	37
Figura 1.11 (cena do filme <i>O Homem com uma Câmera</i>)	40
Figura 1.12 (cena do filme <i>O Homem com uma Câmera</i>)	40
Figura 1.13 (cena do filme <i>O Homem com uma Câmera</i>)	40
Figura 1.14 (cena do filme <i>O Homem com uma Câmera</i>)	40
Figura 1.15 (cena do filme <i>O Homem com uma Câmera</i>)	40
Figura 1.16 (cena do filme <i>O Homem com uma Câmera</i>)	40
Figura 1.17 (estátua grega Discóbolo de Myron)	53
Figura 1.18 (cena do filme <i>Olympia</i>)	53
Figura 1.19 (cena do filme <i>Olympia</i>)	62
Figura 1.20 (cena do filme <i>Olympia</i>)	62
Figura 2.1 (cena do filme <i>Triunfo da Vontade</i>)	98

Figura 2.2 (cena do filme <i>Triunfo da Vontade</i>)	98
Figura 2.3 (cena do filme <i>Triunfo da Vontade</i>)	99
Figura 2.4 (cena do filme <i>Triunfo da Vontade</i>)	99
Figura 2.5 (cena do filme <i>Vitória da Fé</i>)	110
Figura 2.6 (cena do filme <i>Vitória da Fé</i>)	110
Figura 2.7 (cena do filme <i>Vitória da Fé</i>)	110
Figura 2.8 (cena do filme <i>Vitória da Fé</i>)	110
Figura 3.1 (cena do filme <i>Olympia</i>)	123
Figura 3.2 (cena do filme <i>Olympia</i>)	123
Figura 3.3 (cena do filme <i>Olympia</i>)	123
Figura 3.4 (cena do filme <i>Olympia</i>)	123
Figura 3.5 (cena do filme <i>Olympia</i>)	123
Figura 3.6 (cena do filme <i>Olympia</i>)	123
Figura 3.7 (cena do filme <i>Olympia</i>)	132
Figura 3.8 (cena do filme <i>Olympia</i>)	132
Figura 3.9 (cena do filme <i>Olympia</i>)	133
Figura 3.10 (cena do filme <i>Olympia</i>)	133
Figura 3.11 (cena do filme <i>Olympia</i>)	133
Figura 3.12 (cena do filme <i>Olympia</i>)	133
Figura 3.13 (cena do filme <i>Olympia</i>)	149
Figura 3.14 (cena do filme <i>Olympia</i>)	149
Figura 3.15 (cena do filme <i>Olympia</i>)	150
Figura 3.16 (cena do filme <i>Olympia</i>)	150
Figura 3.17 (cena do filme <i>Olympia</i>)	150
Figura 3.18 (cena do filme <i>Olympia</i>)	150

Figura 3.19 (cena do filme <i>Olympia</i>)	150
Figura 3.20 (cena do filme <i>Olympia</i>)	150
Figura 3.21 (cena do filme <i>Olympia</i>)	152
Figura 3.22 (cena do filme <i>Olympia</i>)	152
Figura 3.23 (cena do filme <i>Olympia</i>)	152
Figura 3.24 (cena do filme <i>Olympia</i>)	152
Figura 3.25 (cena do filme <i>Olympia</i>)	154
Figura 3.26 (cena do filme <i>Olympia</i>)	154
Figura 3.27 (cena do filme <i>Olympia</i>)	155
Figura 3.28 (cena do filme <i>Olympia</i>)	155
Figura 3.29 (cena do filme <i>Olympia</i>)	155
Figura 3.30 (cena do filme <i>Olympia</i>)	155
Figura 3.31 (cena do filme <i>Olympia</i>)	155
Figura 3.32 (cena do filme <i>Olympia</i>)	155
Figura 3.33 (cena do filme <i>Olympia</i>)	159
Figura 3.34 (cena do filme <i>Olympia</i>)	159

*Para Régis,
no conforto e no confronto*

INTRODUÇÃO

A morte começa pelos sapatos
(Primo Levi)

Mesmo diante de uma História marcada por tantas guerras e massacres — ocorridos antes e depois da Segunda Guerra Mundial, com número de vítimas equivalente ou até superior ao desta — é inegável que a perseguição aos judeus e a outros grupos minoritários, culminando com a formação dos campos de concentração nazistas e o genocídio de seis milhões de vidas se configura como um dos maiores atos de violência cometidos pelo homem. O Holocausto se tornou, antes de tudo, uma tragédia humana — para além de fronteiras, identidades sociais, posições políticas ou proximidade em relação às suas vítimas. Seus executores e apoiadores passaram a figurar no imaginário coletivo como aquilo de mais próximo que tivemos do demoníaco e do bestial. Algo tão terrível que não é possível esquecer ou mesmo amainar o impacto que o conhecimento dessa realidade nos traz, mesmo depois de tantas décadas passadas.

A diferença entre o que aconteceu em lugares (ou seria mais próprio dizer não-lugares?) como Auschwitz, Treblinka ou Sobibor e outros onde houve extermínios em massa é a tácita construção nos primeiros de uma estrutura física, psicológica, social e até mesmo semântica para matar suas vítimas aos poucos, ainda em vida. Uma morte em que o aniquilamento, sem falar no desaparecimento, do corpo era apenas a última etapa de um processo de destituição dos valores, dos sentimentos, da memória, dos códigos, enfim, da própria humanidade daquelas pessoas. Produziu-se uma indústria, antes de tudo, eficaz; cruelmente sofisticada a ponto de desenvolver métodos cada vez mais “funcionais” e “econômicos” para

exterminar suas vítimas e tentando, o máximo possível, não deixar vestígios. Como se nunca tivessem existido.

Mas, antes de criar esse sistema de aniquilamento para aqueles que não se adequavam ao padrão físico e moral do nacional-socialismo — em que se pretendia criar uma nova raça, com indivíduos de compleição ariana, porte atlético forjado para a batalha e o trabalho em prol do *Reich*, prontos para obedecer e dar a vida ao *Führer* —, os nazistas engendraram um outro tipo de sistema: um tanto diferente em seus meios, mas com fins terrivelmente semelhantes. Paralelamente ao esvaziamento de suas vítimas — “(...) cuja função era apagar todos os signos de identidade e de individualidade do prisioneiro com a aplicação rigorosa, metódica, regular, redundante e diária de complicadíssimos regulamentos e rituais (...)” (BLIKSTEIN, 1996, p.193), os nazistas desenvolveram junto à população alemã um sistema de construção de um corpo, munido de signos, identidades e apresentações próprios da nova ordem nazista. Assim como nos campos de concentração, o estabelecimento desse corpo só foi obtido através de um complexo de regras e rituais que penetraram no cotidiano e nas ações mais comuns dos alemães, fosse pela força ou pelo apelo emotivo do movimento. Apelo que conclamava aqueles que poderiam ser considerados verdadeiros alemães a fazer parte de uma ordem solidária, fraterna, igualitária e, sobretudo, obediente a um líder tão enérgico e amoroso quanto um grande pai. O uso de uniforme, a preocupação quase doentia com a higiene, as celebrações grandiosas, o “exemplo” dos atos de expurgo, a rigorosa disciplina, o estímulo à procriação, as medalhas, os estandartes, os hinos, o estabelecimento de uma arte “saudável” e de uma “boa” literatura faziam parte desse processo.

Além de elaborar uma estrutura simbólica e coercitiva nunca antes vista para desumanizar os prisioneiros nos campos, os nazistas aproveitaram-se do avanço tecnológico e do controle estatal dos meios de comunicação de massa para desenvolver uma máquina de propaganda política que visava o controle total da opinião pública — voltada não apenas para a conquista de adesões políticas, mas para incutir um modo de estar no mundo, determinado pelas diretrizes ideológicas do regime.

O poder político, nesses casos, conjuga o monopólio da força física e da força simbólica; tenta suprimir, dos imaginários sociais, toda representação do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona o controle sobre o conjunto da vida coletiva (PEREIRA, 2003, p. 102).

Em 1934, um ano após a ascensão de Hitler ao poder, o setor de propaganda já empregava 14 mil pessoas, todas subordinadas ao Ministério da Propaganda e Instrução, dirigido por Joseph Goebbels (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 37-38). Atos de propaganda podiam ser vistos no noticiário, sempre propenso a elogiar o novo regime e o *Führer*, “que sempre tinha razão”; nas grandes celebrações a reunir milhares em verdadeiras “profissões de fé”, inflamando corações e mentes com discursos, marchas e paramentos; na arquitetura inspirada no classicismo greco-romano — com o objetivo de inspirar uma era de pureza e perfeição atribuídas a esse período — previamente concebida para se tornar ruínas e lembrar os dias de glória da Alemanha hitlerista caso ela viesse a perecer.

No cinema, considerado por Goebbels “um dos meios mais modernos e científicos de influenciar as massas” através de seu “efeito penetrante e durável” (LENHARO, 2001, p.52), podemos perceber os mecanismos e o alcance dessa propaganda. Ainda que os efeitos da propaganda cinematográfica em relação à opinião pública sejam uma questão problemática¹, o fato de terem criado uma estrutura nunca antes vista de administração, regulamentação, financiamento e censura dos filmes alemães mostra o quanto os nazistas acreditavam no poder da imagem e atribuíam a ela a capacidade de transmitir sua mensagem de forma direta e didática —

¹ Furhammar e Isaksson caracterizam a propaganda nazista pela falta de originalidade e de imaginação, algo que não poderia combinar com a filosofia autoritária e conservadora do nacional-socialismo. A propaganda destinada à exportação era idêntica à produzida para consumo interno, sendo por isso ineficiente e mal vista pelo público estrangeiro, principalmente quando carregava as tintas no anti-semitismo. Quanto à recepção desses filmes — principalmente se for levado em conta o fato de que o anti-semitismo e outros valores nazistas ferem idéias consideradas fundamentais já naquele período, como a igualdade e a dignidade humana —, os autores fazem duas ponderações. Primeiro, que dificilmente esses filmes poderiam trazer tais mensagens se estas não se identificassem com valores profundamente enraizados na nação alemã. Segundo, que uma técnica muito utilizada nestes filmes era fazer com que os opositores fossem apresentados com características animais, não sendo possível identificá-los como humanos. Assim, era possível propagar tais idéias sem ferir a dignidade humana, alegando-se inclusive que a dignidade humana estava sendo defendida ali. “Apesar dos estudos de atitude sugerirem que valores profundamente enraizados dificilmente mudam, a propaganda pode manipular idéias e, assim, indiretamente, atitudes. Sem ameaçar abertamente quaisquer valores fundamentais, podem encontrar substitutos para idéias indesejáveis” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.227)

além de direcionar uma forte sugestão emocional a seus receptores. Em doze anos de domínio nazista, estima-se que foram produzidos 1.350 filmes de longa-metragem, o que deixava a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos (PEREIRA, 2003, p. 111). Eram comédias românticas, musicais, operetas, filmes de guerra e outros gêneros que rivalizavam com a produção americana. Filmes que, mesmo com caráter comercial, serviam para promover os interesses políticos daquele país. Havia também produções de caráter educativo, cine-jornais e campanhas de saúde — que indiretamente promoviam os valores nazistas e demonizavam os inimigos e opositores da nova ordem. Das 62 mil escolas que funcionavam na Alemanha, 40 mil possuíam salas de projeção (LENHARO, 2001, p. 53).

Mas o que sobrou de toda essa vasta produção? Nos livros e artigos que tratam do tema², quase sempre é citado o mesmo conjunto de filmes. São produções que valorizam o patriotismo e a coragem dos jovens — *Hans Westmar*, *O Jovem Hitlerista Quex* e *SA Brand*, todos de 1933 —, que traçam o “perfil” dos inimigos políticos — como os poloneses opressores em *A Volta* (1942), os ingleses corruptos e velhacos de *Os Rothschilds* (1940) e *Germanin* (1943) e a licenciosidade dos russos em *GPU* e *O Paraíso Soviético* (ambos de 1942) — ou que retratam a periculosidade e a virulência dos judeus — nos anti-semitas *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß*, ambos de 1940. No entanto, estes são filmes que não se encontram disponíveis em locadoras, para consumo doméstico. Não são clássicos, no sentido hollywoodiano do termo. E mesmo que estivessem à disposição, o adjetivo nazista seria suficiente para que a maioria os deixasse de lado. Permanecem esquecidos, ignorados, merecendo apenas uma breve menção em publicações especializadas.

Só que, nesses mesmos livros e publicações — sem falar nos que tratam especificamente do gênero documentário —, há quase sempre um espaço reservado e de destaque para dois filmes. Dois documentários

² Sobre a produção cinematográfica e a propaganda do período nazista, ver FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976; KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler - uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988 e EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca — as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

produzidos entre 1934 e 1938, encomendados pelo próprio Hitler a uma diretora berlinesa cuja experiência em direção se resumia a um único filme — de ficção. Em princípio, poderíamos ver nesses dois documentários, respectivamente, apenas o registro do Congresso do NSDAP de 1934 e das Olimpíadas de Berlim de 1936. Ou seja, a conservação em película de dois grandes eventos ocorridos durante o III *Reich*, não só conhecidos do grande público como também contando com grande número de participantes. Mas Leni Riefenstahl obteve seu lugar diferenciado não apenas por ter dirigido os dois filmes considerados mais conhecidos da era nazista, mas também porque *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, ALE, 1935) e *Olympia* (*Olympia*, ALE, 1938) são dois dos principais documentários da história do cinema, que, entre outras coisas, mudaram o modo de transmitir esportes e eventos de grandes proporções e ainda hoje influenciam diversos diretores. Além disso, ao contrário das produções citadas anteriormente, encontram-se disponíveis em locadoras, cinematecas e lojas para locação e até compra.

Na Europa, o interesse em se utilizar o cinema como veículo de propaganda política e de controle da opinião pública³ surgiu ainda durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando a produção de filmes de propaganda foi feita de forma sistemática e em grande escala. Mesmo diante de uma iminente derrota, a Alemanha funda, em 1917, a *Universum Film Aktien Gesellschaft* (UFA) – o maior pólo do cinema alemão do período –, cujos filmes serão utilizados pelo exército alemão (*Reichswehr*) como forma de combater a propaganda da Tríplice Aliança. Desde o início, o forte controle governamental em relação à UFA vai determinar a tendência conservadora de seus produtores.

Os regulamentos da censura proibiam que os filmes contivessem tudo o que pudesse prejudicar o prestígio alemão no estrangeiro ou perturbar de qualquer modo a ordem pública. Nessas circunstâncias, era óbvio que o cinema alemão não se destacasse por suas atitudes liberais (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 27).

³ Segundo Ferro, ainda no final do século XIX, as câmeras já registravam grandes personagens e acontecimentos, principalmente relacionados a famílias reais. Durante a guerra dos Bôeres (1899-1902), os ingleses também fizeram uso político do cinema para representar “o perigo chinês” (FERRO, 1992, p. 70 e 71).

Ainda assim, essa indústria irá nos legar um dos grandes marcos da história do cinema: o expressionismo alemão, com sua tentativa de estabelecer novas formas artísticas a partir das tensões e contradições sociais do pós-guerra.

Entre 1926 e 1932, com o empréstimo de 17 milhões de marcos feito pela Paramount e pela Metro-Goldwyn-Mayer à UFA, os ideais de Hollywood passam a garantir um certo clima de liberdade. Com as referências obtidas do realismo soviético — utilizando técnicas inovadoras de montagem e edição para obter novas significações da imagem —, a Alemanha passa a produzir filmes sobre a sociedade, o povo e seus problemas. Mas apesar de sua importância, a fase realista do cinema alemão será marcada por filmes que tocam superficialmente nas questões sociais — com exceção de *A Revolta dos Pescadores (Aufstand der Fischer)*, de Erwin Piscator, gravado na União Soviética em 1934 — e cujas cópias, freqüentemente, sofriam o retalhamento pela censura sempre vigente.

Entre 1918 e 1933, vigora na Alemanha a República de Weimar, utilizando o modelo parlamentarista democrático. Mas a derrota na guerra, a crise econômica, o desemprego e as imposições do Tratado de Versalhes — que obrigou a Alemanha a devolver territórios ocupados, a reduzir drasticamente seu exército e a pagar pesadas indenizações aos países vencedores — levantaram uma série de revoltas sociais e tentativas de golpe contra o Governo recém-formado.

Uma dessas tentativas foi realizada, sem sucesso, pelo NSDAP em 1923 — o partido foi fundado em 1919 em substituição ao Partido dos Trabalhadores Alemães (*Deutsche Arbeiterpartei*), agrupamento no estilo “cervejaria” — e tendo como líder Adolf Hitler, um pintor frustrado e ex-cabo do exército alemão. Apesar do fracasso do *putsch* de Munique, o julgamento de Hitler serviu como palanque para suas idéias e este utiliza os nove meses de prisão para escrever *Mein Kampf*, com as principais bases do partido e do futuro regime. Para Goldhagen (2002, p.97), o NSDAP foi o agrupamento político mais radical a governar na Europa — deixando de lado a tática golpista para, ironicamente, chegar ao poder através de uma surpreendente escalada eleitoral, apesar de suas idéias abertamente anti-semitas, antibolchevistas, revanchistas e militaristas.

Em 1927, apesar de o Governo manter a UFA e um terço de suas ações, o controle da empresa passa para Alfred Hugenberg, futuro ministro da Economia no III *Reich*, que financiava secretamente partidos nacionalistas, entre eles os nazistas. Datam desse período as primeiras aparições de Hitler nos cine-jornais da UFA, o que melhorou sensivelmente a imagem do partido e o desempenho eleitoral dos nazistas (LENHARO, 2001, p. 52 e 53). Em 1929, a queda da Bolsa de Nova York deu fim a um período de tímida estabilização na Alemanha. A nova crise econômica favorece a atuação dos nazistas, que conquistam maior número de adesões e cadeiras no parlamento. Diante da incapacidade em debelar a crise no país e das pressões dos principais dirigentes industriais, que temiam o avanço da esquerda, o Presidente Hindenburg nomeia Hitler chanceler em 1933. Em 27 de fevereiro, o incêndio do *Reichstag* — atribuído aos comunistas — permite que Hitler baixe um decreto de emergência suspendendo todas as garantias de liberdade. O controle sobre os meios de comunicação e sobre a polícia serviu para legitimar o ato e sufocar as dissidências tanto das demais forças políticas e sociais quanto dentro do próprio partido. Com a morte de Hindenburg, Hitler assume a presidência e inicia a ditadura totalitária. A utilização do cinema será uma das formas de estimular a população a participar da experiência nazista.

Com a ascensão de Hitler, as experimentações e a discussão de temas sociais são suprimidas pela ditadura totalitária. Produtores, atores e diretores que haviam permanecido na Alemanha⁴ acabaram emigrando diante do controle ideológico e da violência do regime. Em contrapartida, os nazistas — impressionados com o apelo e o didatismo do cinema soviético — passaram a investir pesadamente no cinema como forma de disseminação e legitimação do seu ideário. Os caminhos que o cinema alemão passou a trilhar eram determinados por meio do Ministério da Informação e Propaganda, da Câmara Nacional da Cultura e da Câmara Nacional do Filme (*Reichsfilmkammer*). Esses três órgãos eram responsáveis pela administração, regulamentação, financiamento, censura e possíveis acordos

⁴ Com a entrada de Hollywood no mercado cinematográfico alemão, os principais atores, atrizes e diretores do país já tinham sido levados para trabalhar nos Estados Unidos. No documentário de Müller, Riefenstahl conta que seu agente — o mesmo de Marlene Dietrich — tentou convencê-la a ir para a América, mas que teria recusado devido a um envolvimento amoroso.

de produção dos filmes alemães. Em 16 de fevereiro de 1934, foi sancionada a Lei sobre o Cinema. Essa lei estruturou as bases da promoção de filmes que se encaixassem nos ditames do regime. Os filmes eram classificados em diversos grupos que, dependendo da aproximação com o ideário nazista, recebiam maiores investimentos (HUESO, 1998, p. 92).

Triunfo da Vontade registra o Congresso Nacional do Partido Nacional-Socialista Alemão dos Trabalhadores (NSDAP), realizado em setembro de 1934 na cidade de Nuremberg, logo após a ascensão de Adolf Hitler. O congresso reunia os principais dirigentes e facções do NSDAP para estabelecer os rumos do partido, além de simbolicamente se configurar numa demonstração de força e coesão perante a Alemanha. O congresso de 34 terá um papel importante para reiterar a posição de Hitler como dirigente único e absoluto do país e do partido. Três meses antes, Hitler ordenou a execução de Ernst Röhm e dos principais líderes da SA — uma milícia paramilitar do partido nazista que passou a questionar a liderança de Hitler e cujas atitudes violentas e licenciosas ameaçavam a imagem do partido. Após a limpeza dos quadros do partido e a eliminação drástica de seus principais opositores, era preciso deixar claro quem estava no comando, utilizando persuasão e intimidação. O documentário de Riefenstahl cumpriria o papel persuasivo.

Já *Olympia* retrata os Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936. Aproveitando a realização de um evento mundial em Berlim e tendo o mundo voltado para a cidade, Hitler pretendia mostrar uma Alemanha que se tornara bela e harmoniosa com o estabelecimento da ordem nazista. Durante o evento, até mesmo a perseguição aos judeus foi “temporariamente suspensa”. Cartazes anti-semitas foram retirados das ruas, já que não combinavam com o clima olímpico de fraternidade entre os povos. Além disso, havia o interesse de “provar” a superioridade da raça ariana através das competições. Interesse que foi frustrado principalmente quando o norte-americano Jesse Owens venceu os 100 metros rasos, uma das principais provas das Olimpíadas. Ainda assim, a Alemanha ficou em primeiro lugar no número de medalhas, com 33 de ouro, 26 de prata e 30 de bronze.

Mas, afinal, por que falar sobre Leni Riefenstahl e seus filmes de novo? A despeito do talento, da qualidade técnica de suas produções e das

inovações que realizou — como o trabalho de câmera e edição, privilegiando o movimento e a dinamicidade das imagens a fim de produzir determinadas significações — Riefenstahl dirigiu filmes que exaltavam um regime totalitário, reacionário e cruel. E quando a guerra terminou e os crimes dos nazistas foram descobertos, a cineasta simplesmente disse que não sabia de nada e que seus filmes não tinham qualquer conotação política. Não poderia ser responsabilizada se nem mesmo era filiada ao NSDAP; era apenas a realizadora de um trabalho feito sob encomenda, como costumava argumentar.

Além disso, ainda que numa posição de destaque, seus documentários são tão filmes de propaganda⁵ quanto os demais produzidos durante o regime nazista. E mesmo tendo merecido mostras especiais e versões em DVD, esses documentários suscitam reações que vão desde a admiração irrefletida até o violento desprezo. Por que gastar mais tinta e papel sobre um tema tão incômodo, sobre o qual talvez jamais tenhamos uma resposta consensual?

Temos em Leni Riefenstahl um dos poucos exemplos de documentaristas cuja trajetória se destacou e mesmo chamou tanta ou mais atenção que suas obras cinematográficas. Se, por um lado, a crítica jamais dissociou sua imagem da atuação no regime nazista, a longevidade e a lucidez da diretora fizeram com que sua versão, meticulosamente montada e repetida com convicção, tenha conseguido sobreviver a seus críticos. Nessa versão romântica, quase mítica, Leni se vê como uma mulher, ora impetuosa ora ingênua, que como tantos outros alemães teria sido “enfeitiçada” pelo carisma de Hitler e por possibilidades com as quais qualquer diretor de cinema sonha, sendo incapaz de perceber o perigo da ideologia nazista. Alguém que em um momento é capaz de brigar até com seus superiores para ter liberdade de filmar “do seu jeito”; e em outro define as obras que a

⁵ Dentre as várias abordagens sobre o tema, considero aqui filmes de propaganda como produções financiadas e/ou controladas pelo Estado que escapam às leis unicamente do comércio, podendo ter caráter informativo, educacional, cultural etc. Segundo Niney, essas produções são caracterizadas pela negação de qualquer ponto de vista em nome de uma visão de mundo que se pretende única e pelo impedimento de qualquer outra forma de expressão que seja contrário ao que foi estabelecido. Nos anos 30 o gênero documentário será chamado a promover ideologias tão distintas quanto o realismo socialista na URSS, o nacional-socialismo na Alemanha, a promoção do progresso industrial na Grã-Bretanha ou a política New Deal promovida por Roosevelt nos EUA (AUMONT; MARIE, 2006, p. 236 e 237; NINEY, 2002, p. 71).

tornaram famosa como apenas mais um trabalho, cuja demanda a fazia se afastar de seus projetos pessoais. Alguém que se estabeleceu num mundo eminentemente masculino e hostil acreditando que um artista deveria se alhear das possíveis implicações políticas de suas obras — e que acabou pagando um alto preço por seu talento e indiferença.

No apêndice do livro *De Caligari a Hitler* — em que o autor, através da análise dos filmes produzidos durante a República de Weimar, assume a tarefa de perceber as inclinações psicológicas dos alemães que levaram ao surgimento do nazismo —, lançado um ano após o fim da Segunda Guerra, Kracauer define *Triunfo da Vontade* como um show encenado sobre a realidade alemã para entorpecer a percepção dos espectadores, produzido a partir “de uma composição muito impressionante de meras tomadas jornalísticas” (KRACAUER, 1988, p. 341). Riefenstahl fez de um evento extremamente bem orquestrado, travestido de documentário, a apologia do mundo equilibrado e ornamental sob o domínio da suástica. Mas um mundo que sabemos (hoje) se tratar de uma realidade bastarda, construída para manipular corações e mentes com seus primeiros planos variados, suas tomadas capazes de dar asas às construções e seus movimentos a devorar a substância da vida, para que a cruel verdade passasse despercebida para quem estava diante do *écran*.

Já Eisner, em seu *A Tela Demoníaca* (livro de 1952), na parte em que coloca para si a tarefa de analisar os filmes do III *Reich* “com toda a objetividade, apenas do ponto de vista da qualidade e do estilo” (EISNER, 1985, p. 227) e, por mais difícil que possa ser, ela mesma admite ver em *Triunfo da Vontade* e *Olympia* dois documentários “idealizados”, obras típicas do cinema de propaganda capazes de nos dar uma impressão de pesadelo em algumas passagens. Utilizando todos os elementos distintivos da arte cinematográfica alemã — com pessoas e figuras filmadas à contraluz, o jogo incessante de claro-escuro, tomadas a reproduzir ondulações e geometrias, primeiros planos a dar proporções gigantescas às coisas mais banais —, *Triunfo da Vontade* faz do corpo um ornamento, uma estátua de superfície tão rigidamente modelada que mal guarda semelhança com uma figura humana. *Olympia*, voltado para cultuar as proezas corporais dos heróis do esporte, traz planos admiráveis — a autora questiona se o mérito dessas

imagens deve ser atribuído à diretora ou a seu *camera man*, Hans Ertl⁶ —, em que se pode ver a dinâmica e a excitação dos corpos moldados para superar limites, a ponto de explodir as dimensões cinematográficas do quadro.

Basicamente, com maior ou menor veemência, a análise dos filmes de Riefenstahl no pós-guerra segue dessa maneira: a qualidade técnica e estética de seus documentários são inegáveis — por isso, merecendo retrospectivas, exposições de fotos e outras tantas “homenagens” nas últimas décadas —; no entanto, é por conseguir mostrar o nazismo com tamanha beleza que eles devem, no mínimo, ser vistos com cautela e servir de exemplo sobre até que ponto o nazismo pôde ir em termos de sedução. Para falar dessas obras, elogios como esplendoroso, belo e emocionante só podem ser ditos se, em contrapartida, estiverem acompanhados de termos como imoral, alucinante e terrível. Crítica que se torna ainda mais implacável quando se traça um paralelo entre a beleza e a vitalidade dos alemães e dos atletas olímpicos e as imagens de corpos esqueléticos amontoados em valas comuns encontrados após o fim da guerra nos campos de concentração, fazendo com que hoje seja difícil assistir a esses filmes sem se sentir diante de um terrível presságio do Holocausto.

É desse paralelo que gostaria de partir. Mas colocando-o em outros termos, evidentemente, sob pena de simplesmente pisar nas mesmas marcas deixadas pelos que vieram antes de mim. Não que eles estejam errados em suas avaliações, até porque esta não é a questão; mas, para conseguir outras respostas, é preciso que se façam outras perguntas. Trabalhar com os filmes de Riefenstahl é uma tarefa mais grave e complexa do que o veredicto do pós-guerra e as reações que se seguiram podem fazer parecer.

⁶ Em seu capítulo sobre *Olympia*, Rother compara a sequência da prova de salto ornamental com a sequência do salto em esqui do filme *Juventude do Mundo* (*Jugend der Welt*, ALE, dirigido por Carl Junghans), sobre os Jogos Olímpicos de Inverno de 1936. Ambas foram filmadas por Hans Ertl, mas o resultado final é bem diferente. Mesmo dando o devido crédito ao trabalho da equipe de filmagem de *Olympia*, “(...) it was Riefenstahl who injected rhythm into the sequence. The end of the version directed by Junghans seems mechanical and the images seem to have been lined up next to one another; in Riefenstahl’s version, they seem to emerge from within one another. Only in her film can one really speak of a ‘ballet’ of flyers [...] foi Riefenstahl que injetou ritmo na sequência. O fim da versão dirigida por Junghans parece mecânico e as imagens parecem ter sido alinhadas ao lado de uma outra; na versão de Riefenstahl, parecem emergir uma de dentro outra. Somente em seu filme pode-se realmente falar de um ‘ballet’ voador]” (ROTHER, 2002, p.99).

O que torna seu cinema tão perturbador não é a distância entre suas convicções e as nossas; é o fato bem mais traumático e singelo de que sua obra criou um ideal de beleza que não podemos nem negar nem admitir. Além disso, em seus filmes, o que julgamos moralmente impossível acaba se tornando um espetáculo formalmente glorioso. É uma glória alucinada, enfurecida, demente; mas talvez o esplendor possua leis que não podemos controlar com a facilidade que gostaríamos (ANDRADE, 2001, p. 14).

Não fosse assim, seria possível simplesmente recalcar essas imagens no mais profundo de nossa memória, ou simplesmente nunca mais exibi-las. No entanto, a partir do momento em que isso se tornou um problema, ignorá-lo não é mais possível. Julián Marías diz que toda obra tem certo período de vigência, isto é aquilo que o pensamento deve ter sempre em conta.

Se quiser saber se uma determinada realidade [ou obra] de nossa época tem vigência ou não, é muito fácil fazer o teste: se é preciso contar com ela, então tem vigência. Se podemos ignorá-la, se podemos, por exemplo, não opinar sobre ela; então ela não tem vigência⁷.

Georges Didi-Huberman aponta que um dos problemas de se trabalhar historicamente com imagens, vestígios de um determinado momento histórico, é que ou se demanda demais delas — exigindo-lhes “toda a verdade”, ou seja, que, por suas características, elas sejam capazes de abarcar a totalidade daquilo que nada mais é do que um fragmento lacunar e por vezes impreciso da realidade que ela fixou — ou se demanda muito pouco — relegando a elas um lugar na esfera do simulacro, excluindo-as do campo histórico, porque a imagem não é o real, a coisa mesma, e jamais poderá nos dar a experiência daquilo que passou (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 48 e 49).

Produzidas a partir de eventos que realmente ocorreram, poder-se-ia supor, em princípio, que a maioria das pessoas que são mostradas nos documentários de Riefenstahl está ali por livre e espontânea vontade e se comportando da forma mais natural possível. Pensadas dessa forma, essas imagens talvez nos evidenciem muito pouco em relação a tudo que nós sabemos sobre o nazismo neste período e nos trágicos anos que se

⁷ MARÍAS, Julián. *Agostinho*. Disponível em: <www.hottopos.com>. Acesso em: 22/07/2004.

seguiram. Mas ao se contrapor alguém a uma câmera, não é possível tirar dali uma relação natural, desinteressada — até porque não é difícil perceber que muitas seqüências tanto em *Triunfo da Vontade* como em *Olympia* aconteceram para serem filmadas. Os indivíduos adotam uma postura específica diante da câmera, demonstrando a necessidade de existir pela imagem, colocando-se neste caso na posição de vitoriosos, dos que triunfaram pela vontade e que venceram por serem melhores ao superar limites.

Ainda assim, não há dúvida de que, ao vermos os filmes de Riefenstahl, estamos diante do que o autor chamou de “instantes de verdade”. Porque essas imagens são aquilo que chegou até nós de um tempo que não existe mais — ainda que sua sombra ainda hoje se faça tão presente. São imagens, apesar de tudo; produto de uma série de escolhas, independente do tipo de intenção. Foram produzidas sob determinados ângulos, captando determinados tipos de luz, levando a determinados efeitos e, em alguns momentos, até mesmo encenadas e manipuladas para aumentar seu impacto visual. Nem por isso, elas são menos legítimas. O fato de serem filmes de propaganda não deve ser encarado como um empecilho para analisá-los. É isso que nos dá a situação, o espaço de possibilidade, a própria condição de existência dessas obras (*Idem*, p. 52). Elas foram feitas para produzir uma determinada imagem do nacional-socialismo, atendendo a demandas específicas, voltadas para um determinado público — e cujas qualidades artísticas fizeram com que seu impacto resistisse ao tempo como o de nenhum outro filme produzido no período pelos nazistas.

Nenhum filme antinazista jamais apresentou uma imagem tão clara do espírito nazista e nenhum realizador jamais conseguiu retratar a natureza do nazismo sem fornecer ao espectador, como faz Riefenstahl, uma sensação do magnetismo do sentimento de massa e da qualidade de inspiração do poder. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 223)

Uma das questões mais inquietantes sobre os dois documentários de Leni Riefenstahl é saber qual o sentido de se filmar comemorações, de produzir documentários em longa-metragem sobre eventos que haviam ocorrido um, dois anos depois de sua estréia nas salas de exibição. Eventos,

aliás, que contavam com uma participação numerosa e significativa — a ponto de produzir as cenas do “mar de bandeiras” e das massas fundidas em grandes blocos em *Triunfo da Vontade*. Acredito que levar esses eventos a um número ainda maior de pessoas não tenha sido o objetivo primordial para um investimento de tamanho vulto. Há uma grande distância entre a existência do evento e a existência deste evento como filme.

Uma das semelhanças entre esses dois documentários é a ênfase dada ao corpo em suas imagens. Mas não um corpo qualquer. Trata-se de um corpo de linhas puras, poderoso, vigoroso, que parece emanar a certeza de um destino maior, de algo para além de si mesmo que precisa de seu esforço individual para se tornar concreto. Um corpo capaz de endurecer, de se alhear de si mesmo para se tornar colunas, blocos, linhas, coro a estourar o som diante da presença do *Führer*. Um corpo também maleável, capaz de atravessar limites, de chegar à exaustão, de quase planar em saltos, de correr como o vento, de voar como um pássaro. Um corpo construído e apresentado para ser um parâmetro para os homens e mulheres da Alemanha, bem como um modelo de equilíbrio e beleza para aqueles que “ficavam de fora” daquela comunidade mítica e ideal que o nazismo pretendia construir.

Assim como há muitas maneiras de filmar um evento, há vários aspectos que podem ser levados em conta ao analisar o produto final desse trabalho. Toma-se como ponto central desta análise a construção do corpo empreendida pelo documentário *Olympia*, trabalho realizado por Leni Riefenstahl sobre as Olimpíadas de Berlim em 1938. Apesar de ter repetido durante toda a vida que *Olympia* era uma exaltação apolítica e desinteressada à beleza (concebida por ela como dotada de características universais e atemporais), o que ela faz neste documentário é dar visibilidade a uma determinada concepção de corpo, de contornos bem delineados e dentro de uma conjuntura política e social específica. Acredito que o documentário, na verdade, dá forma e encarnação a um determinado tipo de corpo e de beleza. Um corpo preconizado não apenas pelas concepções ideológicas do totalitarismo nazista (que acabam por construir ligações ideológicas entre estas e os ideais olímpicos), como também por uma profunda mudança na conceituação e nos usos do corpo e da beleza, tendo

no treinamento físico e na prática de esportes uma das bases para promover essa nova visão.

Escolhi trabalhar apenas com este documentário, porque acredito que o tratamento em relação ao corpo é bem mais evidente e melhor trabalhado em *Olympia* do que em *Triunfo da Vontade*, este tendo sido mais voltado para a construção da imagem de Hitler como líder único e absoluto do *Reich* recém-formado. Mesmo assim, o uso deste documentário não poderá ser dispensado. Pretendo manter uma referência constante à *Triunfo da Vontade* ainda que uma análise fílmica mais detida e aprofundada não esteja em foco, pois, a partir dele, podemos perceber a evolução do trabalho de Riefenstahl e, com base nas diferenças entre os dois trabalhos, determinar as especificidades do trabalho com o corpo em *Olympia*.

Acredito que é possível ver uma concepção de corpo em diversas facetas neste documentário: nas brancas e puras estátuas de mármore filmadas na Grécia, nos corpos definidos e nos músculos retesados dos atletas olímpicos, na dramaticidade das competições, nas características atribuídas aos atletas — como uma extensão a seus países — pelos narradores das provas, na alegria da vitória, na consternação diante da derrota, na quebra de recordes e limites. Mas gostaria de pensar não apenas no que as imagens trazem em si, e sim trabalhar juntamente com os vestígios — entrevistas concedidas pela diretora, filmes produzidos no período, publicações e críticas da época — que falam sobre essa imagem, que possibilitam, reforçam ou se opõem ao que elas mostram.

No primeiro capítulo, pretendo entender as ligações entre os documentários realizados por Leni Riefenstahl durante o período nazista e o desenvolvimento das formas fílmicas e das teorias cinematográficas dos anos 20 e 30 do início do século XX — curso, no entanto, apreendido não de maneira linear e progressiva, mas em suas descontinuidades e movimentos heterogêneos. Um percurso que também é traçado sem ignorar as características que são próprias do trabalho da diretora, mas que, ao mesmo tempo, busca questionar a idéia de que as inovações trazidas pelas produções de Leni Riefenstahl simplesmente brotaram, surgiram de forma isolada, como se estivessem descoladas do contexto cinematográfico da época. A idéia é traçar um quadro de referências que possam ter servido para

a construção das bases de seu estilo, inegavelmente inovador, mas que não pode ser tratado como exceção. Para isso, trabalhei com textos deixados por teóricos do cinema ou que trabalharam com o cinema nos anos 20 e 30, como Hugo Münsterberg, Dziga Vertov, Maurice Merleau-Ponty e Béla Balázs. Também trabalhei com outras produções cinematográficas levadas às telas no mesmo período, como forma de traçar as referências para o trabalho realizado por Riefenstahl durante o regime nazista.

Na segunda parte deste trabalho, vai-se discutir a importância e o significado do gênero documentário na construção da imagem da Alemanha hitlerista. A produção cinematográfica da Alemanha no período era totalmente controlada pelo Estado, com ênfase especial na produção de documentários. Mesmo antes da chegada ao poder, Hitler ganhou espaço nos cine-jornais da UFA, o que melhorou sensivelmente a imagem dele e do partido. Com a instalação do III *Reich*, os filmes passaram a seguir os parâmetros do projeto de propaganda do regime, que combinava arte e política a fim de se colocar acima da realidade convencional. Neste capítulo, quero aprofundar a análise sobre o estatuto do gênero documentário e sua relação, nem sempre bem demarcada, com os demais modos de filmar; seu uso na propaganda nazista e a tentativa de se demarcar os limites no “caso Riefenstahl” e trabalhar a questão da autoria em produções atreladas a uma visão política e estética.

O terceiro capítulo vai se debruçar na análise do documentário *Olympia* e o trabalhará tanto como fonte quanto como objeto. O trabalho com a imagem é capaz de criar significações próprias e conduzir o ânimo do espectador com seu forte apelo simbólico. A análise vai partir de dois aspectos considerados essenciais para entender que tipo de construção de corpo é empreendido pelo documentário, quais são suas ligações com movimentos anteriores e para quais propósitos eles são produzidos. O primeiro é a maneira como as imagens de *Olympia* trazem aspectos e concepções de corpo de movimentos reformadores ocorridos na Alemanha entre o final do século XIX e o início do século XX. O segundo aspecto diz respeito às profundas transformações trazidas, a partir da modernidade, em relação ao cuidado de si e à manutenção do corpo – há, no esporte e no cinema, fenômenos que demarcam essa mudança de percepção – e a como

essas concepções foram apropriadas por Riefenstahl para realizar seu trabalho sobre as Olimpíadas de Berlim.

Por fim, gostaria de dizer o que não será abordado neste trabalho. A trajetória de Leni Riefenstahl e as implicações de seus documentários perpassam boa parte do século XX. Poder-se-ia falar, por exemplo, das críticas feitas à diretora no pós-guerra, das relações dos documentários realizados durante o regime nazista com trabalhos de Riefenstahl como fotógrafa (sobre a tribo africana Nuba ou sobre o universo marinho) ou mesmo da recepção de *Triunfo da Vontade* e *Olympia* a partir da reunificação alemã. Todos poderiam suscitar análises de grande importância sobre o tema, mas optei por delimitar meu trabalho dessa maneira, porque, a despeito da distância que separa o tempo presente de fatos tão terríveis, o regime nazista e tudo que ele produziu permanecem entre nós como uma incômoda incógnita, ao mesmo tempo em que parece que nada de novo pode ser dito sobre o tema. Mesmo depois de tantas condenações e retomadas, os trabalhos de Riefenstahl para o regime de Hitler reafirmam constantemente essa contradição de se saber tanto e, ainda assim, não se entender como tudo aquilo foi possível. E é onde tudo começou que espero não necessariamente encontrar respostas, mas buscar, talvez, em outros termos e abordagens, complexificar ou mesmo encontrar novos problemas.

CAPÍTULO 01

O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição — que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor — parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo e, portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro (...)

Hannah Arendt, Entre o Passado e o Futuro

Um dos estranhamentos ao levantar as críticas feitas a *Triunfo da Vontade* e *Olympia* foi perceber as poucas informações sobre teóricos, escolas ou mesmo outras produções que tenham algum tipo de ligação com esses filmes. Fala-se das imagens que ultrapassam a mera reportagem, que fazem da realidade um evento artístico; da técnica apurada que revela a beleza do movimento, as expressões dos corpos e a grandiosidade das reuniões de Nuremberg; e, com o pós-guerra — quando, mesmo depois de ser Riefenstahl inocentada de qualquer participação ativa no regime, seus filmes passam a ser tomados pela crítica como o símbolo e o arquétipo do filme de propaganda totalitário —, da maneira como esses filmes conseguiram captar, como nenhum outro, o “espírito” do nazismo, com sua busca insana por um tipo de beleza e de ordem social totalizantes. Fica-se com a impressão de que os filmes produzidos sob encomenda do NSDAP são produções únicas, descoladas do percurso histórico sob qualquer ângulo que se veja — social, político, cultural e até cinematográfico. Como se a complexa rede que engendra a feitura de um filme tivesse saído da cabeça de Leni Riefenstahl quase que diretamente para as telas de cinema.

Talvez parte do problema esteja na dificuldade em delinear referências para um dispositivo⁸ inventado no final do século XIX e, à época, com pouco tempo de existência — ainda mais se considerarmos o caso dos filmes de não-ficção. Mas o fato é que muitos consideravam o cinema não apenas uma nova forma de arte, mas também um refinamento e/ou uma síntese do que havia de melhor nas demais formas artísticas. Assim, não é surpreendente que as primeiras teorias sobre o cinema aparecessem antes de o processo cinematográfico completar vinte anos (ANDREW, 2002, p. 21).

Se na fotografia ocorre a grande celebração do “realismo” — na medida em que a ação da luz sobre o material sensível cria um circuito fechado na relação de semelhança entre o objeto real e a fotografia —, o cinema ganhará destaque por reproduzir “não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza — o movimento” (XAVIER, 2005, p.18). Primeiro, há a filmagem, que, assim como na fotografia, possibilita a opção de como os vários registros serão feitos. Já na montagem será decidido de que maneira as diversas imagens obtidas serão organizadas e ritmadas. É principalmente a partir do trabalho sobre essas duas operações básicas — e da possibilidade que elas possuem de “criar uma impressão de realidade” — que os primeiros teóricos vão traçar o papel e as implicações desse novo dispositivo.

Esse potencial, no entanto, não pode ser restrito ao mero papel de refletir uma situação tal e qual ela aconteceu ou de ser veículo para contar histórias fantasiosas. Aquilo que é captado pela câmera de filmar e submetido às suas operações passa a ter uma existência própria, uma realidade fílmica construída com certas características. Ultrapassa-se o registro histórico, no sentido eventual, para se fazer história por meio dos sentidos e significações empregados para fabricar essa realidade fílmica que se faz traço visível, arquivo, espetáculo. Para o cineasta Jean-Louis Comolli, a história do século XX é em boa parte feita a partir das significações e modos de ver introduzidos

⁸ Adota-se aqui a definição cunhada pelo teórico francês Jean-Louis Baudry de que o cinema é um sistema constituído de três níveis articulados: a tecnologia de produção e exibição (câmera-projetor-tela); o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo; o complexo da indústria cultural como instituição social produtora de um certo imaginário. (*apud* AUMONT, 2004, p. 46)

pelo dispositivo cinematográfico, tornando-se objeto e agente do processo de fazer História.

Si je suis en mesure d'oublier les conditions concrètes et pratiques de la séance de cinéma pour me mettre à croire que le spectacle du monde se confond, le temps de cette séance, avec le monde même, c'est bien parce que je sais qu'une machine me permet, me le permet, et que, par son entremise, je vois s'offrir à moi le monde, fidèle à lui-même⁹ (COMOLLI ; RANCIÈRE, 1997, p. 15)

Mas, afinal, o que há de documental nas primeiras imagens produzidas pela máquina de filmar? Atendo-se àquilo que a imagem *mostra*, pode-se dizer que é possível obter informações sobre diversas manifestações da vida humana e natural: as paisagens, a arquitetura, os espaços de convivência, o trabalho, o transporte, os modos de vestir, de morar, de comer, entre outras. Se for considerado o *porquê* de determinado registro, percebe-se o interesse e a fascinação provocados pela possibilidade de eternizar e tornar próximos, através da película, desde as ações mais cotidianas até os grandes eventos ocorridos a milhares de quilômetros. E se a questão for a *maneira* como determinado assunto foi captado pela câmera, dá para depreender, por exemplo, uma grande preocupação em captar aquilo que escapa ao olho humano — utilizando a possibilidade de controlar a velocidade da câmera para retardar ou acelerar movimentos que passariam despercebidos pelo homem, como o movimento de um pássaro (em detalhe) ou o desabrochar de uma flor (resumindo dias a segundos). Mas o que nasceu com a imagem em movimento não foi o documentário, e sim o princípio da não-ficção, ou seja, a possibilidade de registrar aspectos do mundo e alterar o fluxo contínuo a fim de esse mundo ser melhor percebido.

O contributo dos pioneiros das imagens em movimento para a unidade do filme documentário foi mostrar a capacidade do aparelho cinematográfico de dar a ver o mundo, seja aquele a que temos acesso pelos nossos sentidos, seja aquele que de nós é distante, seja aquele que está ao nosso lado e que, por qualquer dificuldade, não vemos. Assim, é o registro *in loco* que encontramos nos inícios do

⁹ Traduzi por: “Se eu posso esquecer as condições concretas e práticas da sessão de cinema para acreditar que o espetáculo do mundo se confunde, a época desta sessão, com o mundo mesmo, é bom porque eu sei que uma máquina me permite, mo permite, e que, por sua mediação, eu vejo oferecer-se a mim o mundo, fiel a si mesmo”.

cinema que se constitui como o primeiro princípio identificador do documentário. E, se esta é a sua raiz, só mais tarde o seu florescimento assumirá contornos próprios. (PENAFRIA, 1999, p. 38)

No campo da ficção, é possível fazer uma diferenciação entre o mundo dito natural — que existe para além da ação e da presença da câmera de filmar — e os diferentes mundos criados para existir na tela, o que faria deste, para muitos críticos, o campo da ilusão e do engodo. Mas o campo documentário (cuja noção será melhor discutida no capítulo 2) será marcado, desde o início, pela crença nos poderes de neutralidade da máquina de filmar — ligado a uma prática comprometida com esse princípio. No decorrer do desenvolvimento do campo da não-ficção, que inclui o filme documentário, pôde-se refutar, reforçar ou mesmo conciliar essa relação. Entretanto, é inegável que uma das principais características da imagem cinematográfica (e isso vale mais ainda para o documentário) foi ter que lidar, desde o princípio, com a possibilidade de trazer aspectos da realidade, ou mesmo esta propriamente, para a tela. Dessa forma, a tônica das primeiras discussões sobre os vários tipos de filme que posteriormente deram origem ao conceito de documentário colocou-os como o domínio em que se poderia garantir um acesso privilegiado ao real.

A diferença está na maneira como os diversos realizadores e teóricos vão tentar transformar esse princípio em ação. Visando objetivos semelhantes — verificar proposições, discutir o tipo de experiência que o cinema oferece e orientar a prática dentro de condições sócio-culturais determinadas —, foram criadas teorias e práticas bastante distintas ou até mesmo que entravam em conflito direto entre si. Tais embates refletiam concepções particulares sobre o papel de um conjunto de práticas que posteriormente seriam reunidas sob o nome de documentário — fosse através de um registro que buscava a neutralidade em relação à ação filmada; a difusão de valores cívicos e a formação da cidadania através de situações cotidianas do mundo industrial moderno; a ultrapassagem daquilo que é imediatamente perceptível para criar uma visão da realidade através de formas que só o cinema poderia produzir e outras tantas possibilidades.

Daí vem o problema em se traçar o curso do desenvolvimento das formas fílmicas. O cinema — e, como parte desse domínio, o documentário

— não pode ser visto como um “objeto natural”, com contornos delineados esperando apenas que alguém venha decifrá-los. A idéia do cinema é feita através de construções descontínuas, não-lineares através do tempo, afastando-se de uma perspectiva totalizante.

Autores e grupos contrapõem métodos, perguntas de uma época encontram respostas em outra, soluções consideradas definitivas adiante se mostram precárias e outras, julgadas superadas, são resgatadas e redimensionadas (DA-RIN, 2006, p. 221).

Longe de se caracterizar por um desenvolvimento linear e evolutivo, por algo dado, o cinema foi construído em meio a propostas estéticas e práticas fílmicas tão variadas quanto opostas entre si. E isso é ainda mais evidente quando se trata das primeiras proposições — que muitas vezes se formavam no próprio ato de realizar os filmes — sobre um dispositivo até então sem precedentes. Analisando os trabalhos de Riefenstahl, identificamos características que lhes são próprias e que trazem inovações que serviram de referência tanto para importantes realizadores¹⁰ quanto para padrões que se consolidaram — a cobertura de eventos esportivos a partir de *Olympia*, por exemplo. Isso tudo a despeito do papel e das implicações que essas imagens exerceram tanto no período para o qual foi produzido quanto nas exhibições feitas posteriormente. No entanto, por suas características, pela configuração política em que foi produzido — que foi, ao mesmo tempo, gerador de sua produção — e pelo próprio estatuto de filme de propaganda cunhado posteriormente (ver capítulo 2), existe a tendência de ver nesses filmes um fenômeno único (ainda que maldito), o que dificulta o traçar de possíveis ligações entre as produções, ou mesmo a própria Riefenstahl, com uma escola ou determinado tipo de prática fílmica. Para o historiador Giulio Carlo Argan (1993), reconhecer o valor estético ou mesmo comercial de uma obra de arte não é suficiente para enquadrá-la no contexto da civilização, fazendo-

¹⁰ No livro *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France* [Quando a cineasta de Hitler fascinou a França], Jérôme Bimbenet fez uma lista de filmes em que se pode observar — quando não há o reconhecimento do próprio diretor — a influência de *Triunfo da Vontade* e *Olympia* em determinadas cenas. Entre esses filmes estão os episódios I e II de *Star Wars* (*Star Wars I, The Phantom Menace*, EUA, 1999 e *Star Wars II, Attack of the Clones*, EUA, 2002), de George Lucas; *Gladiador* (*Gladiator*, EUA, 2000), de Ridley Scott; *Eu, Robô* (*I, Robot*, EUA, 2004), de Alex Proyas, entre outros. Os filmes de Riefenstahl inspiraram principalmente cenas de grandes massas, de batalha, de jogos e disposição alinhada no espaço (BIMBENET, 2006, p. 77 e 78).

se necessária a pesquisa em História da Arte para que se possa interpretar os significados e valores dos fenômenos artísticos no decorrer do tempo. No nosso caso, é preciso levar em conta que nem mesmo o mais inovador dos cineastas poderia realizar um trabalho consistente sem estar em sintonia com as questões políticas, sociais e artísticas de seu tempo.

Ao contrário da análise empírico-científica da obra de arte em sua realidade de coisa (...), a pesquisa histórica nunca é circunscrita à coisa em si. Mesmo quando, como ocorre com frequência, se propõe como objetivo o estudo de uma única obra, logo ultrapassa os seus limites para remontar seus antecedentes, encontrar os nexos que a relacionam a toda uma situação cultural (e não apenas especificamente artística), identificando as fases, os sucessivos momentos da sua formação (ARGAN, 1993, p. 15).

À época de sua produção, os nazistas tentaram fazer a distinção dos filmes de Riefenstahl através de (ou na tentativa de criar) um estilo particular. Ou seja, uma prática fílmica que não apenas se diferenciava das demais como também se estabelecesse como um referencial para produções futuras. Um artigo publicado em 25 de janeiro de 1936 pela revista ilustrada *Film-Kurier*¹¹ intitulado *Schule Riefenstahl. Der Absolute Film* [Escola Riefenstahl. O Filme Absoluto] já celebrava as características particulares dos filmes dos congressos do NSDAP como típicos de um estilo cinematográfico germânico. “What elements does this style consist of? Its starting point is a creative act of photography which is quite without compare. The camera is enable to capture its single object on film in unusual diversity¹²” (*Film-Kurier apud* ROTHER, 2002, p. 95). Mesmo colocando como base o trabalho já desenvolvido por Arnold Fanck¹³, o artigo celebra a diretora como aquela que desenvolveu esses recursos de forma mais intensiva a ponto de obter um estilo, o filme absoluto. “The great merit of this Riefenstahl School is that it has restored a

¹¹ Voltado para pessoas que trabalhavam com cinema, *Film-Kurier* foi publicado inicialmente como um jornal diário em 1919 e durou até 1944. Disponível em: <<http://www.goethe.de/kue/flm/weg/weg/prk/wpk/enindex.htm>>. Acesso em: 12/07/2008

¹² “De que elementos este estilo consiste? Seu ponto de partida é um ato criativo da fotografia que é completamente sem comparação. A câmera permite capturar seu único objeto na película com incomum diversidade”. [tradução livre]

¹³ O diretor de cinema Arnold Fanck (1889-1974) foi um dos grandes expoentes do filme de montanha (*Bergfilm*), gênero – circunscrito à Alemanha – que exaltava a luta e superação do homem que desafiava as agruras de montanhas tão belas quanto inóspitas. Foi nos filmes de Fanck que Leni Riefenstahl iniciou sua carreira como atriz. Ela atribui ao contato com o diretor muito do que aprendeu para se tornar cineasta.

sovereign, independent significance to the absolute film, which is now almost on equal terms with the feature film¹⁴ (*Idem, Ibid*).

Para Rother (2002), mesmo não sendo oferecida uma definição precisa sobre o que seria esse filme absoluto, o fato dos filmes de Riefenstahl serem louvados como exemplares de uma nova estética nos diz muito sobre a função que eles exerciam dentro do debate sobre estética cinematográfica no nacional-socialismo. Assim, seus filmes serviriam como parâmetro e referência para um “cinema genuinamente alemão”, que romperia com os movimentos de vanguarda, em especial com o expressionismo alemão, e com o formalismo russo — caracterizado por uma postura crítica e revolucionária a partir das significações construídas pela imagem. Assim, Leni Riefenstahl seria a resposta alemã para Sergei Eisenstein, caracterizada pela fotografia criativa e pela diversidade não usual com que captaria cada objeto, criando através da reportagem estilizada e heróica.

Além disso, publicações diretamente ligadas ao regime nazista — mais precisamente ao *Reichsfilmkammer*, um dos órgãos responsáveis pela administração, regulamentação, financiamento e censura dos filmes alemães durante a ditadura hitlerista — reforçavam ainda mais essa visão, argumentando que os filmes de Riefenstahl ultrapassavam a esfera de reportagem na captação de imagens sobre acontecimentos reais, elevando a ação ocorrida e dando-lhe contornos heróicos.

... Here there is already a cinematic tradition of not merely rehashing reality but also manifesting the idea that animates and illuminates that reality. That is not just a cinematic accomplishment. It is the fruit of National Socialism... Only where the National Socialism world-view prevails could the great documentary film emerge as an artistic achievement¹⁵ (*Der Deutsche Film*¹⁶ apud ROTHER, *Idem*, p. 97).

É possível depreender do trecho acima que a realidade, para os nazistas, nada mais é que a manifestação da ideologia nacional-socialista. A

¹⁴ “O grande mérito desta Escola Riefenstahl é que restaurou um significado soberano e independente ao filme absoluto, que está agora quase em termos iguais com o filme de ficção”. [tradução livre]

¹⁵ “... Aqui já existe uma tradição cinematográfica que não meramente reprocessa a realidade, mas que também manifesta a idéia que anima e ilumina essa realidade. Não é apenas uma realização cinematográfica. É fruto do Nacional Socialismo... Somente onde a visão de mundo do Nacional Socialismo prevalece o grande filme documentário pode emergir como uma realização artística”. [tradução livre]

¹⁶ Jornal ligado ao *Reichsfilmkammer*, fundado em 1936 e publicado até 1943. (ROTHER, 2002, p. 95)

única forma do filme que registra um evento alcançar um *status* artístico é através da visão de mundo perpetrada pelo NSDAP. Numa perspectiva de que a ideologia totalitária deve estar inserida em todas as esferas da vida social, o artigo alinha a visão da diretora à versão imagética do que é (ou deve ser) a realidade para a sociedade sob o regime de Hitler, reforçando nos espectadores o sentimento de pertença a esse estado de coisas. Da mesma forma que o estabelecimento da ideologia nazista está vinculado a uma idéia de *novo* (ainda que o programa político do nazismo seja a combinação e a apropriação de idéias nacionalistas, conservadoras e até mesmo da esquerda), a tentativa de colocar as produções de Riefenstahl como exemplares de um estilo inovador indicam a vinculação a esse espírito, que desconsidera o legado do período anterior à tomada do poder por Hitler.

1.1 Leni Riefenstahl e a tradição cinematográfica dos anos 20 e 30

O tratamento de “exceção” dado ao nazismo contamina as considerações feitas posteriormente sobre a cineasta e sua obra. Fruto de uma experiência social e política de contornos únicos, muitos críticos tendem a ver os filmes de Riefenstahl como algo sem precedentes. Tão belo quanto terrível; portanto, indecifrável. Assim, a especificidade do fenômeno totalitário alemão e a tragédia provocada pelo regime de Hitler por vezes dificulta o entendimento de que, por mais terrível que tenha sido, o nazismo foi uma realização humana e, portanto, é passível de compreensão. “[Compreender] Significa, antes de mais nada, examinar e suportar conscientemente o fardo que o nosso século colocou sobre nós — sem negar sua existência, sem vergar humildemente ao seu peso” (ARENDT, 2004, p. 12). Dessa forma, a despeito de suas características, os filmes de Riefenstahl não foram pensados “do nada”, já que a experiência artística é tão social quanto qualquer outra. Diante disso, faz-se necessário encontrar as conexões entre filmes como *Triunfo da Vontade* e *Olympia* com outras práticas fílmicas da mesma época.

Em um trabalho sobre a percepção dos filmes e da personalidade de Leni Riefenstahl na França, Jérôme Bimbenet (2006, p. 104) diz que *Olympia* foi um verdadeiro sucesso de público e de crítica no país. O autor estima que as duas partes de *Olympia* (na França chamadas de *Les Dieux du Stade* e *Jeunesse Olympique*) e sua versão integral foram vistas por mais de um milhão de pessoas — e exibidas entre 450 e 550 mil vezes apenas na capital francesa¹⁷. Os jornais, mesmo de diferentes posições políticas e os especializados em cinema, eram unânimes em considerar *Olympia* uma obra-prima pela harmonia e beleza de suas imagens — além de um testemunho

¹⁷ A primeira parte do filme, *Les Dieux du Stade*, estreou no cinema Normandie de Paris no dia 1º de julho de 1938. *Jeunesse Olympique*, em 19 de agosto e a versão integral em 23 de setembro do mesmo ano. Os dois foram indiferentemente projetados até 8 de agosto de 1939, menos de um mês antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial. Durante a Ocupação, *Les Dieux du Stade* figurava entre os filmes autorizados a ser exibidos pela distribuidora Tobis na França, mas a versão integral não voltou a ser exibida durante esse período (BIMBENET, 2006, p. 103).

formidável não só dos Jogos de Berlim, mas também do valor do esporte em geral —, reconhecendo a supremacia alemã na feitura de documentários.

Não se pretende, contudo, através das informações dadas acima, supor que a recepção de *Olympia* ocorreu da mesma maneira nos demais países. Para citar um exemplo, a estréia de *Olympia* nos Estados Unidos coincidiu com os protestos contra os atos de violência anti-semita perpetrados pelos nazistas na Noite dos Cristais (*Reichskristallnacht*). O filme acabou sendo mal recebido pelo público americano e rechaçado pela crítica pela repercussão negativa da perseguição sistemática dos judeus na Alemanha. O que se quer ressaltar aqui são as diferentes percepções que *Olympia* produziu e das quais foi produto no decorrer do tempo. Investigar o lugar de *Olympia* no conjunto da produção cinematográfica em meados do século XX (quando o nazismo ainda vigorava) é o objetivo da primeira parte deste trabalho.

Os silêncios em relação às possíveis inspirações que Riefenstahl possa ter sofrido para construir sua maneira de filmar podem parecer um grande obstáculo para a pesquisa deste trabalho. Mas é através desses silêncios que se percebe com bastante clareza a tentativa da cineasta em criar um mito sobre si mesma e seus filmes. Ao longo de décadas, Riefenstahl trabalhou e cristalizou uma imagem de si diante de evidências que contrariavam sua argumentação. Apresentava-se como uma autodidata, alguém que desenvolveu quase que por si mesma uma forma de filmar e estabeleceu inovações devidas apenas ao talento, obstinação e capacidade de se entregar totalmente a um trabalho. Alguém tão “genial” não poderia dever nada a ninguém. No entanto, mesmo com toda genialidade que um autor possa ter, é difícil imaginar seus trabalhos como fenômenos de exceção. Estamos falando de obras que, por suas características, possuem uma determinada unidade, uma coesão tanto entre si quanto em relação a outras obras e fenômenos (culturais, políticos, históricos, sociais) de seu tempo.

O nome do autor não está situada (sic.) no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e um modo de ser singular. (...) A função do autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2006, p. 46).

Pode-se ver ainda nessa atitude uma tentativa de defesa e justificação quando sua obra foi retomada nos anos 60, depois da destruição de sua imagem pública por sua associação ao nazismo. Em um país em que a imagem tornou-se fundamental, Riefenstahl soube estabelecer diversas imagens de si e negociá-las de acordo com as necessidades de cada momento. As lacunas, tanto quanto o que era dito, serviram de base para essa construção. Mas assim como nenhuma prática pode ser estabelecida pelo gesto inaugural de uma única pessoa, o argumento de ter criado seu estilo única e exclusivamente por si mesma igualmente não se sustenta.

Seja em nome de exigências de uma razão de Estado, de uma legitimidade a manter ou de uma imagem a preservar, lançam-se regiões de sombra sobre determinados aspectos da história de uma sociedade, de uma nação ou de um indivíduo. Tal silêncio não é privilégio *deste* ou *daquele*; ele pode ser encontrado em diferentes tempos, lugares e grupos sociais. Ferro (1989, p. 34-39) classifica estes silêncios em três tipos: aqueles ligados a uma forma de legitimidade (utilizados para engrandecer as origens de uma nação ou de uma força política — e reforçados pelas instituições que lhes dão sustentação), aqueles que são compartilhados com a sociedade (que acaba introjetando, com certa cumplicidade, as interpretações dominantes) e aqueles que recalcam a lembrança de momentos de humilhação e derrota.

Diante disso, é possível que as áreas lacunares dos vários relatos de Riefenstahl sejam o resultado de uma peculiar combinação desses três tipos de silêncio. Silêncio que guarda uma estreita ligação com a maneira como os alemães procuram lidar com os extremos e os traumas de sua própria história no “breve século XX”. “Ela [a sociedade] se compraz em cantar seu sucesso muito mais do que seus erros ou fracassos: há aí todo um percurso do esquecimento...” (*Ibidem*, p. 39). Mas não se pode esquecer que Leni Riefenstahl e seus filmes, mesmo com todas suas negativas e argumentos de ignorância, estão inseridos em um projeto de nação, que tem a imagem como um forte aliado na construção de identidades, no estabelecimento de afetos e rejeições.

Ao omitir informações ou mesmo colocar-se como alguém que não precisou de nada nem de ninguém para chegar aonde chegou, Riefenstahl opera, ao mesmo tempo, um trabalho de legitimação de si mesma e da sua

obra, de cumplicidade com as posições estabelecidas no pós-guerra e de recusa a reviver, pelo resto da vida, momentos que tanto lhe trouxeram dor e humilhação. Quanto à primeira questão; após 1945, criou-se uma série de boatos sobre relações amorosas de Riefenstahl com Hitler, Goebbels e outros oficiais, que teriam permitido que ela alçasse ao posto de cineasta número 1 do III *Reich*; além disso, avaliações precipitadas feitas ainda no calor da queda do nazismo negavam a suas obras qualquer qualidade artística, avaliação que só foi repensada (ainda que não tenha chegado a um consenso) muitos anos depois. O segundo fator pode ser percebido em seu esforço de negar qualquer envolvimento ideológico e colocar seus documentários como produções sem nenhuma inclinação política, tudo para ser absolvida do rótulo de “nazista”. Por fim, para dizer o mínimo, é tentadora a possibilidade de exorcizar determinadas contradições de ações passadas a fim de promover o esquecimento de momentos tão desconfortáveis.

Em 1929, um jornalista francês descreve Riefenstahl como o símbolo da resistência física e de uma coragem por vezes sobre-humana, que defendia a liberação do corpo da mulher numa sociedade que se tornava cada vez mais dinâmica — opondo-se assim à imagem lânguida e conformista das mulheres de então (SAUREL *apud* BIMBENET, 2006, p. 24 e 25). Para vencer em um mundo marcadamente dominado por homens, em que a presença da mulher tinha poucos e delimitados espaços — ainda mais para uma mulher bonita, que não “precisaria” ser mais do que isso —, parece ter caído bem para Riefenstahl adotar e mostrar-se numa postura masculina, dura e, sobretudo, independente de qualquer tipo de suporte ou influência, sob pena de ser vista como uma discípula ou mera reprodutora do que outros já haviam feito.

Entretanto, não se pode supor que, mesmo com a experiência adquirida nos anos em que atuou como atriz dos filmes de Arnold Fanck¹⁸, Riefenstahl não conhecesse ou mesmo não tivesse trabalhado com referências a filmes e propostas estéticas em voga na época. Afinal, o circuito comercial de cinema era o campo em que Riefenstahl atuava, o que pressupõe conhecimento e relações com este meio. Em um artigo sobre o cinema dos primeiros tempos,

¹⁸ Arnold Fanck (1889-1974), cineasta considerado um dos maiores expoentes do filme de montanha (*Bergfilm*), gênero circunscrito à Alemanha que tinha como tema principal o enfrentamento entre o homem e a natureza através de escaladas e esportes de inverno.

o pesquisador Denis Simard (1999) indica o entendimento desse período em termos de *espaço institucional*, que se constitui como configuração social e histórica através da qual se desenrola o processo do qual o filme é o produto principal, mas não exclusivo. “(...) l’institutionnalisation a pour effet de specifier les pratiques cinématographiques par rapport aux autres pratiques sociales, au sens où elles se constituent en tant qu’ensemble relativement homogène et autonome¹⁹” (SIMARD, 1999, p. 47).

Assim, como realidades socialmente construídas, o filme e o cinema não podem ser analisados fora desse campo institucional, em que mesmo quando se adota uma postura contrária àquilo que é vigente, faz-se necessário conhecer aquilo a que está se opondo. Nessa batalha em torno da narrativa do passado, entender as implicações e as funções dessas ausências pode ser uma forma de contornar os constrangimentos que elas causam. Faz-se necessário, portanto, delimitar o campo em que tais produções e teorias floresceram dentro e fora da Alemanha.

Para a comunicóloga Adriana Kurtz (2000), uma das principais ironias existentes no cinema de Riefenstahl é que, mesmo tendo produzido em película uma das melhores apresentações simbólicas do nazismo, ela deve as qualidades (e alguns defeitos) de sua obra à mais legítima tradição do cinema germânico, tradição historicamente execrada pela ditadura de Hitler.

O aprendizado incluiu os filmes de vanguarda e os chamados filmes de corte transversal — da Nova Objetividade — de Walter Rutmann [*sic*], passando pela tradição da indústria alemã, nos documentários, e pela estética ornamental das massas em Fritz Lang (através da qual Leni tentava alcançar um outro modelo de arte e propaganda, o russo Sergei Eisenstein). Restam ainda as heranças legadas pelo Romantismo alemão e pelo Expressionismo, uma das mais significativas correntes estéticas da história do cinema (KURTZ, 2000, p.111)

Entre 1924 e 1932, período em que Riefenstahl inicia sua atuação como atriz de cinema e dirige seu primeiro filme, a Alemanha passava pelos últimos

¹⁹ “(...) a institucionalização tem por efeito especificar as práticas cinematográficas comparadas às outras práticas sociais, no sentido em que elas se constituem como uma unidade relativamente homogênea e autônoma”. [tradução livre]

anos da experiência expressionista²⁰. Logo após a Primeira Guerra, apesar de a Alemanha enfrentar um grave período de inflação e desvalorização da moeda, a indústria cinematográfica conseguiu se manter sem sérias perturbações, apesar de o mercado doméstico cobrir apenas dez por cento dos custos de produção. Segundo Siegfried Kracauer (1988), o dinheiro, que estava mesmo perdido, era gasto em qualquer prazer disponível, o que garantiu sessões sempre cheias e até o aumento do número de salas de exibição. A exportação de filmes, por sua vez, era estimulada pelo *dumping* — já que o país conseguia vender seus filmes por um valor bem menor que o de mercado —, tornando-se um negócio extremamente lucrativo. “Uma licença suíça que em épocas normais não significaria nada, representava um valor quase equivalente ao custo de um filme médio” (KRACAUER, 1988, p. 158).

Assim, Kurtz (2000) localiza os documentários de Riefenstahl dentro de um *modernismo reacionário* — em que uma técnica marcada pela inovação e pela perfeição formal é colocada a serviço de um regime reacionário e avesso às estéticas modernas anteriores ao nazi-fascismo. Vemos em documentários como *Triunfo da Vontade* e *Olympia* uma série de apropriações tanto do expressionismo alemão quanto do realismo soviético. A geometrização das massas, a montagem paralela, os cortes precisos, os primeiros-planos de rostos expressivos, a manipulação da velocidade da câmera e da ordem das ações eram recursos estabelecidos, que já haviam sido utilizados por nomes como Dziga Vertov, Sergei Eisenstein e Fritz Lang.

Tal conciliação entre a tecnologia e o irracionalismo tem suas raízes na República de Weimar, período em que se experimentaram inovações artísticas e culturais no contexto de um governo conservador, e foi posteriormente engendrada na lógica do nacional-socialismo após a tomada do poder. No cinema, esse paradoxo também esteve presente na própria gênese da indústria do cinema e na mentalidade dos setores envolvidos na realização e comercialização de filmes, o que explica a existência de produções que iam desde as vanguardas até o melodrama.

²⁰ É importante salientar que, mesmo na época a que Kracauer chamou de estabilização, foram produzidos grandes filmes como *Tartufo* (*Tartufe*, ALE, 1925), dirigido por Carl Mayer e F. W. Murnau; *Fausto* (*Faust*, ALE, 1926), também de Murnau; e *Metrópolis* (*Metropolis*, ALE, 1927), de Fritz Lang, entre outros.

Em 1924, com a estabilização do Marco alemão, a indústria cinematográfica sofreu um grande revés, com a repentina queda nas exportações e nas receitas das bilheterias. As novas companhias de capital social, que lucraram alto com a moeda desvalorizada, entraram em colapso. A nova situação econômica atraiu, por sua vez, os grandes industriais de Hollywood, que não só fundaram suas próprias distribuidoras, mas também compraram grandes cinemas alemães e até promoveram a construção de novas salas. Para tentar controlar o avanço do capital estrangeiro no setor, o Governo alemão decretou que, para cada filme estrangeiro lançado, um filme alemão deveria ser produzido. Mas o efeito colateral dessa decisão foi a disseminação dos chamados “filmes de cota” (*Kontingentfilme*). Eram filmes produzidos de forma precária ou mesmo que nunca chegavam a ser lançados, justificando sua existência apenas para conseguir o “certificado de cota” (*Kontingentschein*), que autorizava seu portador a importar um filme estrangeiro. Para financiar o maior número possível desses certificados, os norte-americanos compraram várias companhias cinematográficas alemãs para produzir seus próprios filmes de cota na Alemanha. Foi o período da primeira grande migração de artistas e técnicos para Hollywood.

Diante da volta ao cotidiano normal e da idéia de uma revolução social cada vez mais distante, os filmes do período de estabilização são caracterizados pela estranha combinação de realismo com ênfase no mundo exterior e ambientes naturais — diferente das figuras fantasmagóricas, dos ambientes futuristas e irrealis dos primeiros anos. Tais necessidades escapistas também deram a tônica dos documentários do período — chamados então de *Kulturfilme*, na Alemanha. A partir de 1924, em uma época em que os outros países ainda não se preocupavam com a produção desse tipo de filme²¹, a UFA e as demais companhias cinematográficas alemãs que sobreviveram à crise encontraram nos filmes de curta-metragem e nos *Kulturfilme* um nicho rentável e com custos menores em relação aos

²¹ Ainda que os *Kulturfilme* não partissem de políticas governamentais e sua qualidade seja considerada questionável, é importante ressaltar esse papel pioneiro da Alemanha na produção desse tipo de filme. Na Inglaterra, onde Grierson, através do Empire Marketing Board (EMB), conseguiu estabelecer um sistema governamental de produção, distribuição e exibição de documentários, o primeiro filme, *Drifters* (ING) só será lançado em 1929. Também data deste ano *O Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*, URS), de Dziga Vertov. Apesar de não haver, na União Soviética, uma política específica para documentários, a produção de filmes era estatal e voltada para a disseminação dos valores do regime comunista soviético.

filmes de estúdio, transformando-se numa especialidade alemã com grande demanda no mercado internacional.

De acordo com um panfleto da UFA, os *Kulturfilme* incluíam os seguintes itens: “O coração no trabalho... montes de nervos palpitantes... fantasmagóricos silvos de cobras, iridescentes besouros... infusórios... veados no cio, preguiçosos sapos... ritos de cultos orientais... adoradores do fogo e monastérios tibetanos, Budas vivos... gigantescas pontes... poderosos navios, ferrovias, canais... máquinas... manadas de búfalos selvagens do México... chineses de pés ágeis e à frente de palaquins, mulheres japonesas abanando-se e bebendo chá, iluminadas por lanternas chinesas... e Vista do Neva... corridas de Auteuil... confusão da época”. O adjetivado panfleto termina com a afirmação: “O mundo é lindo; seu espelho é o *Kulturfilm*”. (KRACAUER, 1988, p. 168)

À primeira vista, é difícil imaginar que tal caleidoscópio de imagens de culturas exóticas, eventos pitorescos e flagrantes do mundo animal possa guardar alguma relação com obras como *Triunfo da Vontade* e *Olympia*²². Mas há um documentário que chama a atenção não só pela proximidade de tema com *Olympia*, mas também pelo fato de alguns críticos creditarem a Riefenstahl uma participação como figurante²³ — mais precisamente como uma das escravas a serviço de uma nobre romana na cena intitulada *Das Römische Bad*, Os Banhos Romanos. (ROTHER, 2002, p. 23)

Trata-se de *Os Caminhos para a Força e a Beleza* (*Wege zu Kraft und Schönheit*, ALE, 1925, dirigido por Wilhelm Prager), que segundo Kracauer (1988) foi o primeiro dos *Kulturfilme* a ter uma boa repercussão no mercado estrangeiro. Financiado pelo Governo alemão, produzido pela UFA e distribuído para as escolas de todo o país por seu “valor educacional”, o filme promove a prática da ginástica e do esporte como um meio de “regeneração

²² Durante a pesquisa de filmes do período, não foi possível encontrar tais filmes. As informações sobre os *Kulturfilme* são de Kracauer (1988).

²³ No site oficial da cineasta (<http://www.leni-riefenstahl.de>) e nos depoimentos de Riefenstahl a que tivemos acesso, não há nenhuma referência à participação dela neste filme. No entanto, no site do IMDb (Internet Movie Database – <http://www.imdb.com>), um dos principais bancos de dados sobre cinema online, e em outras páginas sobre o tema, Riefenstahl aparece nos créditos como uma das atrizes que participaram da produção. É possível que uma informação equivocada possa ter se espalhado a ponto de figurar como verdadeira em vários lugares. Em contrapartida, essa não seria a primeira vez que Riefenstahl, na tentativa de criar mitos sobre si mesma, omitiu ou mesmo mentiu sobre informações de sua vida e seu trabalho, no caso sobre a participação em um filme. Enquanto *Vitória da Fé* (*Der Sieg des Glaubens*, ALE, 1933) foi considerado perdido, a cineasta dizia que não o havia feito. Quando uma cópia foi encontrada e seu nome estava nos créditos, ela passou a dizer que não o reconhecia como um filme, e sim como um apanhado de tomadas, por não ter tido as condições necessárias para fazer o que pretendia.

da raça humana”, de acordo com um panfleto de divulgação da UFA. Mas a principal ligação entre o *Kulturfilm* e o filme realizado por Riefenstahl treze anos depois é a maneira como se realiza a exaltação das conquistas no esporte. O filme faz uma reconstituição das termas romanas e das arenas esportivas gregas — em que os jovens “atletas” competiam nus como os contemporâneos de Péricles — até chegar ao culto moderno da beleza atlética. Sobre a possibilidade de tal visão ofender os mais conservadores, a UFA justificava que tais cenas, de uma beleza corporal perfeita, evocavam sentimentos de ordem puramente estética. “Esteticamente, as reconstruções da antiguidade eram insípidas, as imagens de esportes excelentes, e as belezas corporais tão amontoadas que não atingiam ninguém nem sensual nem esteticamente.” (KRACAUER, 1988, p. 169)

Ainda que não seja possível falar com absoluta certeza que Leni Riefenstahl participou desse filme, o fato de pertencer ao meio cinematográfico — especialmente quando se trata de um meio com caráter comercial — denota a necessidade de conhecer as produções feitas por seus pares, já que tanto este quanto os trabalhos de Fanck foram realizados pela mesma companhia, a UFA. Diante da falta de evidências concretas, prefere-se colocar os filmes que se seguem como integrantes de um quadro de referência, como modelos de formas fílmicas em voga na época. Colocamos abaixo *stills* dos dois filmes (Figuras 1.1 a 1.10). Mesmo não sendo possível dizer que houve uma referência direta de uma tomada sobre a outra, uma comparação entre esses dois documentários é inevitável.

Do lado esquerdo, temos as cenas retiradas de *Os Caminhos para a Força e a Beleza*. Do direito, temos imagens do prólogo de *Olympia*, filmadas na Grécia²⁴. Posições do corpo, a postura leve e graciosa dos “personagens”, a apresentação de uma beleza de contornos clássicos, o culto à perfeição atlética, o tratamento assexuado do nu são algumas das semelhanças que podemos observar ao contrapor essas imagens. Quanto às diferenças, mesmo levando somente em conta esse conjunto de imagens, pode-se perceber que, no trabalho de Riefenstahl, as tomadas são bem mais

²⁴ Disponível em: <<http://www.riefenstahl.org/actress/1925/wege-olympia.html>>. Acesso em: 13/01/2008

elaboradas em termos de fotografia e enquadramento. Em *Olympia*, os efeitos de luz e sombra são melhor utilizados, dando aos atletas contornos mais detalhados e visíveis. Mesmo na figura 1.6, em que as duas figurantes foram filmadas contra a luz, tal disposição tem um efeito bem mais interessante que o da figura 1.5. Contrapondo esses dois conjuntos, as imagens de Prager parecem “flagrar” os movimentos dos atletas — ficando mais próxima da decomposição do movimento do que da fruição estética —, além de manter uma certa distância regulamentar dos assuntos que capta. Já para as imagens de Riefenstahl, todos os elementos apresentam-se em detalhe, preparados e executados cuidadosamente para serem filmados. A câmera parece estar mais próxima, captando os movimentos e as emoções de rostos e corpos de forma expressiva, bem diferente da atitude quase autômata dos movimentos de algumas figuras de “*Caminhos...*” (figuras 1.5, 1.7, 1.9).

Na comparação entre esses dois grupos, percebe-se que a relação homem/natureza é feita de maneiras bem distintas. Diferente do cinema de ficção clássico — que busca o naturalismo e faz com que os efeitos artificiais da câmera pareçam invisíveis (ou não apareçam) aos olhos do espectador —, em *Olympia* se parte do mundo físico e natural para criar, através de um sistema que apresenta claramente seus artifícios, um ambiente e uma ação não-naturais. Nos fotogramas de *Caminhos...*, é possível ver homens e mulheres em contato com os elementos do meio: água, montanhas, árvores, terra, céu. Seus corpos são vistos em relação a um meio natural, interagindo, celebrando esse encontro. Na série da esquerda, percebe-se a inteira integração entre os atores com a natureza, fazendo parte dela (sendo a única exceção a figura 1.3, realizada em estúdio). Já nos fotogramas de Riefenstahl, o corpo é o grande elemento cênico. Mesmo tendo sido filmado fora de estúdio, os elementos naturais não têm a mesma conotação do filme anterior, chegando a ser abstraídos para dar vez ao ideal de corpo belo e atlético. Terra, água, luz e nuvens mal são percebidos; estão ali de forma rarefeita, para realçar os corpos. Também não há uma conotação natural e viva desses elementos, como se fossem uma segunda natureza, etérea e perfeita. Algo como a morada de deuses.

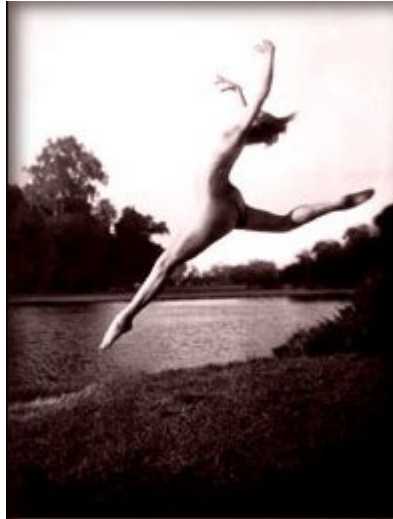


Figura 1.1



Figura 1.2



Figura 1.3



Figura 1.4



Figura 1.5



Figura 1.6



Figura 1.7



Figura 1.8



Figura 1.9



Figura 1.10

Apesar disso, não se deve subestimar as qualidades técnicas de *Os Caminhos para a Força e a Beleza*. Deve-se considerar, entre outras coisas, que no espaço de tempo que separa a feitura desses dois filmes, os equipamentos cinematográficos (câmeras, filtros, lentes etc.) estavam em pleno desenvolvimento e sofriam aperfeiçoamentos constantes. Muitos dos equipamentos que Riefenstahl utilizava eram desenvolvidos sob encomenda para os seus filmes, além de suas filmagens terem servido de laboratório para inovações na forma de filmar. Sem falar no tipo de tratamento que os diretores dispensam a essas imagens, através das quais o filme de Prager busca transmitir uma idéia de integração e relação equilibrada entre o homem e o meio natural, enquanto o de Riefenstahl coloca o corpo e toda sua potencialidade no centro das atenções. Assim como em seu título, este filme pode ter servido como um caminho, uma referência importante para a

concepção da beleza atlética, a exaltação do corpo e o retorno aos modelos greco-romanos.

Outra referência para *Triunfo da Vontade* e *Olympia*, que encontra eco na comparação das duas formas de filmar, é sem dúvida o teórico e cineasta russo Dziga Vertov. Mais precisamente por conta de sua obra mais famosa, *O Homem com uma Câmera*. Também é preciso destacar o trabalho anterior de Walter Ruttmann que, inicialmente, iria dividir com Riefenstahl a direção de *Triunfo da Vontade*²⁵. O documentário *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*²⁶ (*Berlin, die Symphonie einer Großstadt*, ALE, 1927) — em que o diretor tenta imprimir uma “sinfonia de imagens” sobre um dia na capital alemã —, guarda fortes pontos de contato com as concepções de imagem de Vertov.

O Homem com uma Câmera (*Chelovek s Kinoapparatom*, URS, 1929) é a tentativa máxima de colocar em prática a teoria vertoviana do cinema-olho (*kino-glaz*). Opondo-se à utilização de recursos de ficção e das formas consagradas pelo Teatro e pela Literatura — como os utilizados no cine-drama psicológico russo-alemão ou nos filmes de aventura americanos —, Vertov acreditava que o cinema deveria captar o movimento da vida sem apelar para a reprodução do olhar humano, limitado e imperfeito.

Até hoje, nós violentamos a câmera forçando-a a copiar o trabalho do olho humano. Quanto melhor a cópia, mais se ficava contente com a tomada de cena. Doravante, a câmera estará liberta e nós a faremos funcionar na direção oposta, o mais possível distante da cópia.

No limiar das fraquezas do olho humano. Nós professamos o cine-olho, que revela no caos do movimento a resultante do movimento

²⁵ Mesmo depois das filmagens do Congresso do NSDAP, a idéia inicial era que Riefenstahl ficaria responsável pelas tomadas do congresso, enquanto a Ruttmann caberia a filmagem de um prólogo em que haveria uma reconstituição da história do movimento nazista. Para Rother, essas cenas foram descartadas por duas razões. A primeira seria que Riefenstahl as considerava “sem utilidade”, pois para ela o foco deveria ser Hitler e não a história do movimento. Além disso, observa-se certo desconforto dela em dividir os créditos do trabalho com outra pessoa — tanto que, em sua entrevista para a revista *Cahiers du Cinema* (n. 170, set. 1965), Riefenstahl diz que nunca trabalhou com diretores artísticos ou co-diretores, e que Ruttmann não filmou um metro de filme sequer para *Triunfo da Vontade* e *Olympia*. A segunda razão teria sido o descontentamento do alto escalão do *Reich* ao assistir imagens que poderiam evocar lembranças desconfortáveis e imortalizar elementos que recentemente haviam sido expurgados, como o grupo ligado a Ernst Röhm (*Ibidem*, p. 62, 63 e 196).

²⁶ A partir de combinação de música e edição, com cortes precisos e efeitos de câmera, o documentário celebrava um dos principais símbolos da modernidade: o espaço urbano, caracterizado por suas máquinas modernas, pela velocidade, pelo fluxo intenso de pessoas e atividades. O trabalho de Ruttmann lançou uma onda de documentários do gênero nos anos 1920, em que grandes cidades tinham sua rotina esquadrinhada num suposto período de 24 horas. No Brasil, Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig fariam *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* em 1929.

límpido; nós professamos o cine-olho e sua mensuração do tempo e do espaço, o cine-olho que se eleva como força e possibilidade, até a afirmação de si próprio. (VERTOV, 2003, p.254)

Para Vertov, o olho mecânico da câmera é mais perfeito do que o olho humano, porque é capaz de enquadrar, mostrar detalhes, ampliar o campo de visão e de outros recursos que tendem a ser descobertos ou melhorados com o avanço dos meios técnicos. Tal aparato mostra-se capaz de criar uma nova e melhor percepção do mundo através do uso exaustivo da montagem, livre dos constrangimentos do tempo e do espaço. O cine-olho nos traz a verdade da vida, e é essa vida da grande metrópole moscovita que será retratada em *O Homem com uma Câmera*. Na “Resolução do Conselho dos Três”, publicada pela primeira vez em 1923, Vertov já preconiza o princípio que irá guiá-lo na feitura desse documentário.

Um dia de impressões visuais escoou-se. Como recriar as imagens desse dia num modo eficaz, num estudo visual? Se for preciso fotografar sobre a película tudo que o olho viu, será o caos. Se montarmos com uma certa ciência, o que foi fotografado ficará mais claro. Se jogarmos fora o supérfluo, ficará ainda melhor. Obteremos um resumo organizado das impressões visuais recebidas pelo olho comum (*Ibidem*, p. 256 e 257).

Apesar de não figurar entre as passagens mais importantes e/ou conhecidas do documentário, há um trecho que se inicia com a tomada de um cartaz, que a legenda anuncia como “Nos Esportes” (Figuras 1.11 a 1.16). As tomadas de Vertov parecem ter sido feitas em um campo sem muita estrutura, com atletas amadores, bem diferente do moderno e grandioso Estádio Olímpico de Berlim (*Olympiastadion*). Diferentes também são os figurantes que aparecem no lançamento de disco e de martelo, no salto em altura, na corrida com obstáculos e no salto ornamental, se comparados com os atletas de movimentos calculados e porte de estátuas gregas do filme de Riefenstahl. As pessoas “reais” mostradas por Vertov, com seus gestos por vezes desengonçados e roupas amarfanhadas, parecem encarar a situação como um divertimento, não uma competição. Bem de acordo com a proposta de *O Homem com uma Câmera* de mostrar a vida em seu improviso sem recorrer a estilizações ou outros artificialismos, enquanto para Riefenstahl o desempenho individual dos atletas e a necessidade de explorar o esplendor

atlético de todas as formas possíveis se sobrepõem aos resultados das competições.



Figura 1.11

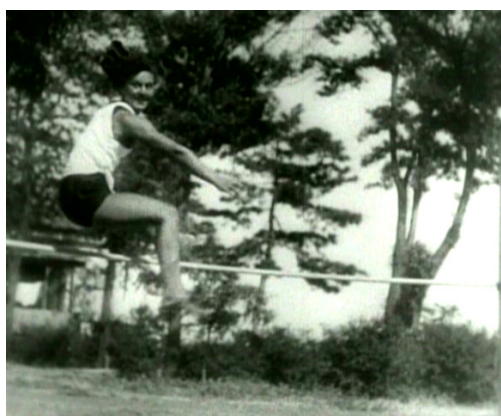


Figura 1.12

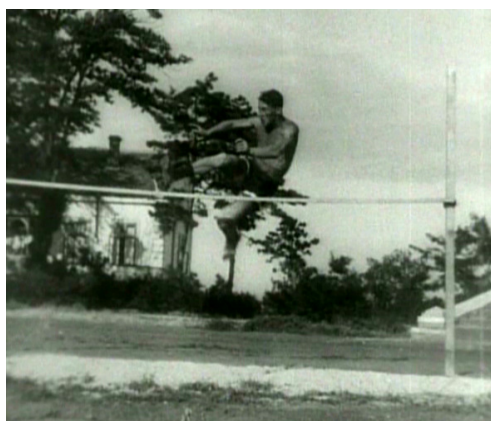


Figura 1.13



Figura 1.14



Figura 1.15



Figura 1.16

É possível, no entanto, em *O Homem com uma Câmera*, encontrar vários pontos de contato com o filme que a cineasta alemã realizaria sobre as Olimpíadas de Berlim. Ainda que não tão variados como em *Olympia*, Vertov tem a preocupação de mostrar a modalidade em outros ângulos, explorando as visões do movimento e da postura do corpo. Seguindo sua característica de explorar as várias possibilidades da montagem, há também o uso da câmera lenta — dando a possibilidade ao espectador de divisar o movimento de braços, pernas, pés, músculos e expressões faciais a realizar saltos e rodopios — e da montagem paralela ao alternar as cenas esportivas com tomadas dos espectadores acompanhando — algo que Riefenstahl utilizará largamente em *Olympia*. Mas a maior semelhança está entre duas tomadas de salto ornamental, ambas feitas contra a luz de forma a se divisar apenas a silhueta negra do saltador.

Como já foi dito anteriormente, estamos diante de dois documentários que partem de princípios distintos. Para tornar concreto o papel que creditava ao cinema de revelar o mundo e mostrar aquilo que escapava à percepção humana, Dziga Vertov lançou mão dos diversos recursos que a imagem cinematográfica poderia oferecer então — variação de velocidade, imagem fixa, sobreposições, fusões, animações, montagem, entre outros. Para ele, intervir na organização das imagens recolhidas *in loco*, dando-lhes espaço e tempo próprios, era a obrigação de qualquer cineasta comprometido em revelar a realidade em toda sua plenitude em prol da construção do homem novo socialista, engajado e consciente. Anos depois, Leni Riefenstahl, em seu documentário *Olympia*, também explorou todas as potencialidades que o aparato cinematográfico poderia oferecer no período em que filmava, mas tendo em vista a perspectiva de dar contornos míticos ao esporte e à beleza dos corpos forjados pela determinação e o vigor do esforço atlético. Dava, assim, a apresentação imagética das idéias sobre o homem novo nazista, destinado a dar sustentação e aceitação inquestionáveis ao regime e ao *Führer*. Realizações diferentes, visões do real distintas, propostas diametralmente opostas. Mas que, ao mesmo tempo, fazem-se a partir das recombinações e justaposições oferecidas tanto pelo aparato técnico do cinema quanto pelo meio social e político no qual e para o qual trabalharam. O legado desses dois cineastas revela o quanto essa tentativa de apreender

o “real” ou, pelo menos, aproximar-se disso através de câmara de filmar pode ser perpassada por concepções tão distintas quanto reveladoras dos ideais, dos valores, das identidades e das relações sociais de força e poder num determinado período.

1.2 Leni Riefenstahl e as primeiras propostas teóricas sobre cinema

Acostumados como estamos hoje a ter na imagem um dos principais intermediários na nossa relação com aquilo que convencionamos chamar de real — ainda que tal inserção no “mundo das imagens” seja, muitas vezes, provocadora de esquecimento e alienação —, fica difícil imaginar a dimensão do impacto que a invenção do cinematógrafo provocou em termos de um aparato técnico gerador de um dado novo de percepção e, por conseguinte, de um novo olhar e de uma nova linguagem. As teorias do cinema surgidas a partir dessa invenção foram uma tentativa de caracterizar, discutir e avaliar o tipo de experiência audiovisual que o cinema foi oferecendo, diferenciando-a das demais formas de percepção e principalmente da realidade que se costuma creditar ao cinema como fonte de impressão.

De fato, o lugar do cinema, a forma como este poderia ou não apreender a realidade, alcançar ou se sobrepor à percepção humana constituíram a tônica das primeiras discussões sobre o aparato das imagens em movimento. Por isso, ficamos diante de proposições e práticas distintas, mas que costumam abrigar-se sob o mesmo guarda-chuva do “mais próximo possível da realidade” — desde o cinema narrativo clássico, em que a visão da câmera se confunde com a visão humana e produz a naturalização dos recursos da montagem e do enquadramento, até as experimentações de vanguarda, que evidenciavam o caráter artificial dos poderes da câmera para construir uma percepção livre das limitações da visão do homem.

O objetivo deste tópico é tentar levantar proposições teóricas das primeiras décadas do século XX que venham ao encontro das inovações e significações empreendidas por Leni Riefenstahl, além de buscar referências através da leitura de algumas dessas primeiras teorias a fim de mostrar que, se há um cinema particular na origem de um pensamento, isso não significa que ele esteja condenado a dizer apenas o que diz respeito a esse cinema

(XAVIER, 2003, p. 11). Estamos tratando de um período em que a introdução de novas tecnologias, entre elas o cinema, vai permitir não apenas um alargamento da possibilidade de transmitir informações, mas também promover uma série de alterações nos modos de percepção e de relação com o meio social, político e cultural. Para entender como o cinema, em particular, introduz novas questões, é preciso tratar, primeiro, dos meios de comunicação de massa em geral, cujo advento trouxe em seu bojo as primeiras pesquisas sobre o funcionamento, o papel e as implicações desses meios. No período que vai do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, o desenvolvimento científico e tecnológico permitiu o aperfeiçoamento de meios de comunicação já consagrados — meios como o jornal, a revista, o cartaz passaram a ter tiragem maior e a contar com o uso da fotografia para ilustração — e, sobretudo, o surgimento de outros aparatos como o rádio, o cinema e, posteriormente, a televisão e o vídeo.

Nas palavras de Walter Benjamin (1996), as mudanças no modo de existência das coletividades humanas vêm acompanhadas por transformações no modo de percepção destas. O aperfeiçoamento da técnica permitiu um fluxo de informações nunca antes visto e formas de transmissão cada vez mais sofisticadas, diminuindo, ou mesmo abolindo, as barreiras do tempo e do espaço ao alcançar milhões de pessoas em diversas partes do mundo. Ao mesmo tempo, percebe-se uma mudança de valores na percepção dentro das sociedades de massa, que Benjamin identifica na passagem da valorização da aura — o caráter único, distante e autêntico da imagem “clássica” — para a da proximidade e da acessibilidade permitidas pela reprodução técnica.

Nesta [na imagem], a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. *Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único* (BENJAMIN, 1996, p. 170, grifo do autor)

Um dos primeiros modelos a tentar entender esse fenômeno foi o da teoria hipodérmica, também conhecido como *bullet theory* (teoria das balas

mágicas), cujo surgimento coincide com o período entre-guerras e a difusão em larga escala das comunicações de massa. Segundo essa teoria, as mensagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa atingem o público de maneira imediata e inevitável, através dos estímulos e sugestões proporcionados por esses veículos. A eficácia atribuída a esses efeitos manipuladores deve ser entendida tendo em vista o papel central da propaganda no universo da mídia daquele período e o conceito de sociedade de massa. De acordo com esse conceito, o modelo capitalista e o advento das grandes metrópoles alteraram sensivelmente as formas de organização social, onde não haveria mais espaço para as ligações tradicionais (de família, de religião, de comunidade, entre outras). Isso permitiu o surgimento de seres atomizados, isolados, desprovidos de vínculos conectivos dentro da sociedade. Ainda que proviessem de ambientes ou grupos sociais distintos, os indivíduos de massa eram considerados, essencialmente, um agregado homogêneo, indistinto e que não interagiam entre si.

Os elementos que mais caracterizam o contexto da teoria hipodérmica são, de um lado, justamente a novidade do próprio fenômeno das comunicações de massa e, do outro, a conexão desse fenômeno com as trágicas experiências totalitárias desse período histórico. Contida nesses dois elementos, a teoria hipodérmica é uma abordagem global da mídia, indiferente à diversidade entre os vários meios, e que responde principalmente à interrogação: qual efeito tem a mídia numa sociedade de massa? (WOLF, 2003, p. 4 e 5)

Ao atribuir ao público uma recepção indiferenciada e irresistível, a teoria hipodérmica evidencia abertamente o período histórico em que nasceu e os interesses cognitivos em relação aos quais foi elaborada. De fato, o efeito das “balas mágicas” desconsiderava a influência das relações interpessoais entre os indivíduos, as diferenças entre os vários meios de comunicação e outros fatores para a aceitação das mensagens veiculadas. Diferente do que foi dito sobre os indivíduos massificados, as relações na sociedade moderna não desapareceram, só passaram a se estabelecer de outra maneira — porém, tendo a mídia como um forte mediador a partir de então. Apesar desses limites sobre a eficácia das mensagens veiculadas pelas diversas mídias, é preciso levar em conta que vários fatores tornaram tal pensamento possível. A capacidade de persuasão dos meios de comunicação de massa

era um fenômeno completamente novo e tal potencial foi amplamente utilizado na propaganda política de diversos regimes políticos, totalitários ou não. Para Arendt (2004), parte do sucesso dos movimentos totalitários encontra-se também no fato de essa propaganda ser destinada a um grupo que costumava ser desconsiderado pelos partidos tradicionais.

Isto permitiu a introdução de métodos inteiramente novos de propaganda política e a indiferença aos argumentos da oposição: os movimentos, até então colocados fora do sistema de partidos e rejeitados por ele, puderam moldar um grupo que nunca havia sido atingido por nenhum dos partidos tradicionais. Assim, sem necessidade e capacidade de refutar argumentos contrários, preferiram métodos que levavam à morte em vez da persuasão, que traziam terror em lugar de convicção. (ARENDR, 2004, p. 362)

Parte de sua alegada eficácia era baseada nos resultados da propaganda obtidos em regimes totalitários, sem considerar as configurações específicas daquelas sociedades — cooptação de indivíduos até então alijados da vida pública, espetacularização da política, regulação totalizante dos vários aspectos da vida do indivíduo, ausência de liberdade de expressão. Portanto, ao criticar a teoria hipodérmica por deduzir uma conexão direta entre a exposição às mensagens e o comportamento do público, é necessário ter em mente o impacto provocado pelo aparecimento de aparatos técnicos novos, de grande alcance, e de mudanças políticas, econômicas e sociais profundas em um curto espaço de tempo. Entretanto, tal construção não é aleatória ou ingênua. Em regimes como o nazi-fascista, a propaganda era utilizada para superar as formas de agregação social precedentes e estabelecer o controle totalizante da população, vista como massa amorfa a ser moldada pelas técnicas inovadoras de persuasão.

É nesse campo permeado de euforia em relação às potencialidades das novas mídias e marcado pela crença na onipotência do poder persuasivo de mídias como a imagem que Leni Riefenstahl vai desenvolver seu trabalho. Uma busca obsessiva, quase insana, de uma imagem formalmente perfeita; acreditando-se capaz de capturar os afetos de qualquer espectador de maneira plena e sem resistência.

Em *A Deusa Imperfeita*, Riefenstahl defende seu trabalho em *Triunfo da Vontade* dizendo:

De fato, e para mim, o filme não era sobre política. Era um evento. Eu teria feito exatamente o mesmo filme em Moscou, se houvesse necessidade, mesmo não querendo, ou nos Estados Unidos se algo desse tipo tivesse ocorrido. *Eu filmei o tema da melhor maneira possível e eu o moldei em um filme.* Se o filme era sobre política, sobre legumes ou sobre frutas pouco me importava. (grifo meu)

Além de uma tentativa de reforçar sua posição como alguém que não se interessava por política, percebe-se indiretamente nessa fala a crença da cineasta nos poderes das formas fílmicas, cuja recepção consegue ultrapassar barreiras culturais e sociais. Ao dizer que o tema do filme não é relevante — e sim a capacidade de moldá-lo para obter resultados “interessantes”, como ela repetidamente costuma definir sua busca — Riefenstahl sugere que, para ela, política, povos africanos, vida marinha ou qualquer outro assunto são uma base através da qual pode mostrar uma beleza formal, equilibrada e perfeita. Uma beleza que posteriormente tornou-se incômoda, marcada pelas terríveis configurações políticas e sociais que permitiram sua existência, das quais Riefenstahl não pôde se desvencilhar. Uma beleza que, como já foi dito, hoje não se pode negar nem admitir.

Ao tratar especificamente das várias propostas teóricas formuladas sobre o cinema, percebe-se neste campo uma série de preocupações comuns, que aparecem em maior ou menor medida, dependendo do autor. A diferenciação entre a experiência cinematográfica e as demais expressões artísticas, os limites entre filme e realidade, a maneira como a imagem cinematográfica consegue mobilizar a atenção e os afetos do espectador, a organização do olhar como cristalização de uma perspectiva ideológica, os recursos que permitem à câmera uma observação privilegiada, a construção histórica da sensibilidade humana, entre outras. Para fins de análise, vamos condensar estas preocupações em três eixos principais, a serem tratados em seguida: realidade, percepção e diferenciação. A partir deles, tentaremos estabelecer as possíveis conexões entre o pensamento desses autores e a prática fílmica empreendida por Leni Riefenstahl.

1.2.1 Realidade

Como foi dito no início deste capítulo, a realidade é algo com que a imagem cinematográfica terá continuamente que lidar, seja pela impressão de realidade, pela verossimilhança, pelo potencial de manipulação, pelo compromisso de suprir as deficiências do olhar natural etc. Em uma de suas mais célebres obras, Ismail Xavier (2005) divide os filmes e o discurso sobre cinema entre a transparência – efeito-janela da tela de cinema, visão que se conforma à estrutura narrativa e linear, dando a impressão de um acesso semelhante àquele sem mediação – e a opacidade – tela como anteparo, composta por imagens combinadas de uma determinada maneira e evidenciando o caráter artificial dessas combinações.

Num regime em que o *Führer* se preocupava tanto com a eficácia psicológica de uma arma quanto com sua força operacional, a realidade é algo que pode, em sua visão, não só ser facilmente moldado de acordo com os interesses e necessidades do *Reich*, como também existir tão somente em função das exigências da propaganda do regime. Para oferecer ao mundo a imagem que desejavam, os nazistas chegam ao ponto de organizar seu mais importante evento, o Congresso de Nuremberg, tendo em vista a realização de *Triunfo da Vontade*. "O Führer coloca à disposição da jovem cineasta um orçamento ilimitado, uma equipe de 130 técnicos e 90 operadores de câmera (instalados em elevadores, torres e plataformas construídas especialmente para a ocasião)" (VIRILIO, 2005, p. 139 e 140).

Em 1936, a equipe de Riefenstahl transformou a arena esportiva das Olimpíadas de Berlim em um verdadeiro *set* de filmagem, entrando em conflitos constantes com o Comitê Olímpico por conta do excesso de cinegrafistas, dos buracos cavados no campo de competição e outras experiências técnicas mobilizadas por Riefenstahl na cobertura dos Jogos. Muitas vezes, a cineasta pediu que os atletas repetissem posteriormente sua atuação para poder captar o movimento da forma que desejava. São exemplos que contradizem o argumento da cineasta de uma visão neutra,

distanciada e indiferente dos eventos que filmava, já que eram dadas todas as condições para a criação de um universo com aparência de real, “tendo como resultado a produção do primeiro e mais importante exemplo já realizado de um *documentário autêntico* sobre um acontecimento completamente encenado”. (VOGEL *apud* VIRILIO, 2005, p. 140, grifo ao autor).

Nos primeiros anos da teoria cinematográfica, a realidade no cinema será uma preocupação constante para autores como Hugo Munsterberg e Rudolf Arnheim, oriundos do que Andrew chama de tradição formativa do cinema. Preocupados em diferenciá-lo não só das demais experiências artísticas (em especial do teatro), mas também da experiência cotidiana da realidade, eles se servirão da psicologia da forma para estabelecer as fronteiras entre filme e realidade responsáveis pela dimensão estética do cinema. “Todos os teóricos que chamei de ‘formativos’ acreditam que o cinema tem uma função simbólica quando apenas reproduz a realidade. Tem uma função estética quando nos obriga a prestar atenção (via técnicas não-naturais) naquela realidade” (ANDREW, 2002, p. 75).

Munsterberg, em seu livro *The Photoplay: a psychological study*, interessa-se pela maneira como o espectador lida com um tipo de imagem que reproduz a profundidade e o movimento contínuo do mundo visível através da projeção, na tela, de fotografias estáticas e descontínuas. Para ele, uma das principais características do cinema é sua capacidade de mobilizar a atenção do espectador e dar ordem àquilo que, no mundo “real”, vemos como algo disperso e caótico. Dividindo a atenção entre os tipos voluntário e involuntário — a atenção do primeiro é acionada de forma consciente e com objetivos a serem atingidos de antemão, enquanto a do segundo é mobilizada por algo que é exterior e que, sem nos darmos conta, passa a controlá-la —, o teórico aponta alguns dos diferentes recursos cinematográficos capazes de mobilizar e direcionar a atenção do espectador, que se deixa levar pelas impressões no *écran*.

A mente não apenas vive num mundo em movimento, ela organiza esse mundo através da propriedade da atenção. Do mesmo modo, o filme não é mero registro do movimento, mas um registro organizado

do modo como a mente cria uma realidade significativa. (*Ibidem*, p. 29)

Em prol do nosso tema, vamos colocar em discussão dois desses meios: a expressão corporal e o *close-up*²⁷. Ao considerar recursos como som e cor meros acessórios que nada acrescentariam à experiência cinemática, Munsterberg credits à expressão corporal e ao movimento dos atores um papel preponderante na captura da atenção. Num filme mudo, um olhar, um gesto, um sorriso, a maneira como o ator realiza a mais simples ação não só conduzem o entendimento e nos informam sobre a origem, as motivações, os sentimentos, o caráter dos personagens, mas também podem ser utilizadas na condução da narrativa, antecipando ações, criando expectativas, evocando memórias etc. “Na ausência da fala, tudo se condensa, o ritmo se acelera, o tempo se torna mais premente — os relevos se acentuam e há maior ênfase em benefício da atenção” (MUNSTERBERG, 2003, p. 31). Além disso, os recursos da câmera conseguem dar aos objetos inanimados possibilidades de movimentação até então inconcebíveis, sendo um elemento a mais na mobilização da atenção.

Já o *close-up* consegue isolar e destacar objetos ou detalhes na tela, concentrando todas as atenções e expectativas no sentido desejado pelo diretor. Um recurso que denota a possibilidade de organização do olhar na captação em diferentes distâncias e na combinação dessas várias tomadas na montagem, gerando significados, tensões e emoções a partir da evidência do detalhe.

Se do pescoço de um bebê roubado ou trocado pender um pequeno medalhão, não precisamos de palavras para saber que tudo vai girar em torno do medalhão vinte anos depois, quando a jovem estiver crescida. Se o ornamento no peito da criança for logo mostrado num *close-up* que exclui todo o resto e mostra, ampliada, a sua graciosa forma, nós retemos na imaginação, sabendo que precisamos dar-lhe toda a atenção, uma vez que irá desempenhar papel decisivo em outra seqüência. (*Ibidem*, p. 34)

O *close-up* dá a perceber, ao evidenciar detalhes ou objetos que passariam despercebidos para a visão natural ou distanciada, informações

²⁷ O significado dos termos cinematográficos utilizados podem ser encontrados no glossário anexado ao final deste trabalho. As definições foram retiradas de AUMONT e MARIE (2006) e WATTS (1990).

relevantes para o desenrolar da narrativa, imagens que partem do ponto de vista do personagem, sentimentos envolvendo os personagens, previsões de ações acessíveis apenas ao espectador, e assim por diante. Recurso que não daria certo para o teatro, a não ser que os espectadores estivessem munidos de binóculos, como acentua o teórico alemão.

Leni Riefenstahl definiu os alemães como um povo “a quem o cotidiano e o ordinário frequentemente causam horror, um povo fascinado pela tentação do inabitual...” (RIEFENSTAHL *apud* VIRILIO, 2005, p. 137). Partindo desse princípio, a cineasta trabalharia com todos os meios disponíveis na técnica cinematográfica (ou mesmo impulsionaria inovações a partir de suas demandas) para oferecer ao público um evento que, de fato, ocorreu, mas formatado como algo para além da experiência ordinária e cotidiana de uma competição esportiva.

Em *Olympia*, os dois recursos descritos acima são amplamente utilizados na condução dos acontecimentos do filme, bem como oferecem ao espectador um forte apelo emotivo e dramático. O documentário de Riefenstahl é uma celebração da beleza, da elasticidade, da força, da tenacidade, do poder dos corpos dos atletas. Seus movimentos são invertidos, retardados, evidenciados, captados em diversos ângulos, detalhados à exaustão nas imagens de *Olympia*, sublinhando o caráter dramático da competição. Com o *close-up*, temos a expressão do rosto, o suor brotando na testa do corredor segundos antes da largada, os músculos retesados pelo esforço, as expectativas na pressão da mão no dardo a ser lançado. Como os cinegrafistas tinham que manter uma certa distância para não atrapalhar a concentração dos atletas, Riefenstahl encomendou uma lente de 600 milímetros especialmente para suas filmagens, a fim de poder captar os detalhes no nível que desejava. Um de seus câmeras fez uma adaptação para obter imagens embaixo d'água nas provas de natação e de salto ornamental, dando acesso a perspectivas até então impensáveis. Riefenstahl nos convida insistentemente a não desviar o olhar, mobiliza a atenção do espectador com a segurança sobre aquilo que faz e que deseja obter em termos de expressividade da imagem.

Outra característica importante do filme apontada por Munsterberg (2003) é o poder de reproduzir, no curso das imagens, as estruturas da

memória e da imaginação. Tornar visível aquilo que, até então, só era possível através do pensamento e da emoção, como evocar lembranças do passado (*flashback* ou *cutback*), revelar sonhos, delírios e fantasias que se realizam no inconsciente ou dar a perceber as conseqüências de uma ação num futuro distante. Mais uma vez o autor volta à comparação entre teatro e cinema, já que naquele é impossível provocar a descontinuidade necessária para dar a ver uma rememoração ou um sonho dentro da ação no palco. Aquilo que até então era tido como “coisa do espírito” torna-se concreto na tela de cinema.

Mais uma vez vemos o curso natural dos acontecimentos modificado pelo poder da mente. O teatro só pode mostrar os acontecimentos reais em sua seqüência normal; o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das idéias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da associação de idéias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam ao presente. (*Idem*, p. 38)

Uma das passagens de *Olympia* em que a utilização de efeitos técnicos leva à reprodução artificial da passagem de tempo ocorre ainda na introdução do documentário. Por efeito de fusão de imagens, a imagem do campeão de decatlo alemão Erwin Huber “surge” de dentro da estátua do Discóbolo de Myron²⁸. O atleta então dá início ao movimento para arremessar o disco. Vemos na fusão que ocorre entre a estátua e o atleta não apenas uma simples transferência de imagens ou transformação da estátua em homem, mas também a ligação entre passado e futuro, unindo os valores de força e beleza da Antiguidade clássica e a concepção estética do nacional-socialismo, herdada daquela. Além disso, a estátua é o vestígio de um tempo que, apesar de considerado glorioso, já não existe mais — em contraposição ao *Reich* de Hitler, que pretendia vigorar por mil anos. A própria imobilidade da estátua, seguida pelo “homem novo” que dá continuidade ao arremesso do disco, dá a idéia de uma potência contida, latente, que só pode se tornar concreta ao ser adotada pelos que virão.

²⁸ Datada de 450 a.C., a estátua retrata um atleta helênico iniciando o arremesso de disco, uma das provas realizadas nos Jogos Olímpicos na Grécia antiga e que se manteve nos Jogos da Era Moderna.



Figura 1.17



Figura 1.18

A escolha de quem “encarnaria” o atleta grego também não foi aleatória. Além da semelhança física com a estátua, o modelo era atleta de decatlo. O decatlo é uma competição de dez provas, exclusivamente praticada por homens, na qual os atletas competem em todas as modalidades durante dois dias — até a época das Olimpíadas de Berlim, esta competição durava três dias. Muitos consideram o decatlo como sendo a única competição capaz de revelar o chamado atleta completo, pois o conjunto de provas exige, ao mesmo tempo, resistência extraordinária e o desenvolvimento harmônico de diferentes aptidões físicas.

Assim como a estátua grega é um ideal de beleza, força e vigor, o efeito de câmera que a transforma faz daquele homem um ser dotado dessas mesmas características. Nessa cena, o homem — que a mitologia grega considerava um ser imperfeito e falho em relação aos deuses, dotados de poder e magia — é elevado à categoria de olimpiano. Aqui, já não é o atleta grego que compete para homenagear e honrar Zeus, o deus supremo do Olimpo. É o homem cujo poder, força e beleza se tornam equivalentes aos atributos dos deuses. O homem celebra sua própria superioridade.

Indo para o Leste europeu, encontramos um outro tipo de preocupação: ao invés de uma apresentação naturalista e aparentemente desinteressada — praticada em especial pelo cinema americano —, teóricos como Vsevolod Pudovkin e Béla Balázs vão propor um cinema que leve em conta a apresentação realista, sendo cada filme a expressão visualmente elaborada de um ponto de vista, de uma intenção. Mas qual seria a diferença entre

naturalismo e realismo? “Num caso, é considerado real e concreto o imediatamente dado, o mundo visível e palpável; no outro caso, é real e concreto o processo, não dado à percepção direta, que define a ordem e a inter-relação entre os fenômenos (...)” (XAVIER, 2005, p. 55).

Para eles, ao invés de utilizar a apresentação direta do evento, a realidade é algo que pode ser abordado no cinema com o uso de elementos fílmicos de maneira não natural, com a reorganização do espaço-tempo do filme de forma a dar a perceber aquilo que não é visível, como elementos da subjetividade que auxiliam na apreensão da lógica da situação. Assim, o diretor, através do trabalho criativo e experimental com a câmera, dá a possibilidade ao espectador de ir além da visão do objeto ou da situação filmados, induzindo a apreensão desse objeto ou situação. Pudovkin cita como exemplo a filmagem de um homem caindo de uma janela sobre uma rede, de forma que esta não apareça na gravação. Em seguida, o mesmo homem é filmado caindo no chão a pouca altura. Ao juntar as duas cenas, cria-se a impressão de que elas fazem parte de uma mesma ação, da qual foi apreendido o começo e o final (PUDOVKIN, 2003, p.68). Um dos vários exemplos de como Pudovkin levou esse princípio para a prática fílmica pode ser visto na seqüência inicial de *A Mãe* (*Mat*, URSS, 1926). Ao ver que o pai está prestes a bater na mãe, o filho parte para cima dele, mas é jogado contra uma mesa. Da mesa cai um martelo, que é empunhada pelo filho para mostrar que pode reagir. O diretor faz então uma montagem paralela dos rostos do filho e do pai, dando a entender que os dois personagens estão se encarando. Depois aparece em primeiro plano a mão trêmula do filho segurando o martelo com força, cortando por fim para o primeiro plano do punho cerrado do pai, que afrouxa os dedos — demonstrando que desistiu de seu intento. O cineasta russo defende que o que faz do cinema uma arte é exatamente o poder de apresentar algo de maneira diferente do que ocorre no mundo real, sem com isso ser “menos verdadeiro”.

No seu raciocínio, podemos indicar os seguintes passos decisivos: (1) existe uma realidade objetiva independente da nossa consciência e de nossas idéias artísticas; (2) arte e forma não se encontram *a priori*, como dados inerentes à realidade, mas são métodos humanos de aproximação em direção a ela; (3) diferentes métodos podem revelar diferentes aspectos — o cinema vem conquistar novos terrenos na

abordagem dos aspectos visíveis dessa realidade; (4) o que todos os métodos têm em comum é o fato de serem sempre uma visão humana da realidade, ou seja, uma representação em perspectiva medida por uma subjetividade. (XAVIER, 2005, p. 55 e 56)

No tópico anterior, discutimos a diferença entre o tratamento naturalista do filme *Caminhos para a Força e a Beleza* em comparação ao trabalho realizado no prólogo de *Olympia*, tendo ambos a relação homem-natureza como tema de base. Cada filme, no entanto, utiliza um método diferente — e, por conseguinte, revela aspectos distintos — para apresentar o tema em questão, sendo que *Olympia* se aproxima mais da abordagem realista não só neste como em vários momentos do filme. A questão não é se um ou outro consegue ser “mais real”, e sim quais as escolhas e a abordagem utilizadas para chegar a ele. Em seu livro de memórias, Riefenstahl diz que o aspecto esportivo era seu foco principal. Mas, de fato, muitas das seqüências que marcaram o filme são aquelas em que o aspecto formal das provas perde o enfoque para intensificar o efeito dramático da competição (como na reconstrução das provas de iatismo e de canoagem em caiaque) ou ressaltar a beleza dos corpos e dos movimentos (a exemplo da ginástica e do salto ornamental).

It would certainly have been tempting to create a purely aesthetic visual composition from the wealth of images and movements — a symphonic paeon to motion that ignored the sporting values. But I had opted for an athletic form. The only sequences that I shaped according to aesthetic and rhythmic laws were for sports in which the competitive elements are not so visual, for instance, gymnastics, sailing, springboard diving and high diving²⁹ (RIEFENSTAHL, 1992, p. 204).

Sergei Eisenstein, apesar de também defender que o diretor não deveria ficar à mercê dos eventos que filmava, afasta-se dos teóricos citados acima ao rejeitar a primazia da montagem na construção do filme. Em um filme, segundo ele, iluminação, perucaria, história e até legendas não devem ser utilizados como meros elementos de apoio para a montagem, e sim

²⁹ “Certamente estaria tentando criar uma composição visual puramente estética da riqueza das imagens e dos movimentos - um cântico sinfônico ao movimento, que ignorasse os valores esportivos. Mas eu optei por uma forma atlética. As únicas seqüências a que eu dei forma de acordo com leis estéticas e rítmicas foram para os esportes em que os elementos do competidor não são tão visuais, por exemplo, ginástica, navegação, salto de trampolim e salto ornamental”. [tradução livre]

trabalhados e combinados com a mesma intensidade. “Para Eisenstein, ver um filme é como ser sacudido por uma cadeia contínua de choques vindos de cada um dos vários elementos do espetáculo cinematográfico, não apenas do enredo” (ANDREW, 2002, p. 50).

Além disso, seu conceito de montagem — inspirado pelos ideogramas japoneses, em que uma mesma imagem (uma boca), combinada com outras duas distintas (um pássaro e uma criança), produzia significados novos e distintos (no caso, cantar e gritar, respectivamente) — defende que o diretor deve organizar os planos de maneira a fazê-los colidir, produzindo estímulos novos e diversos para o espectador, ao invés de simplesmente conduzi-lo.

Em *Bronenosets Potiomquim* (*O Encouraçado Potemkim*, 1925), por exemplo, quando a dama burguesa diz nos degraus de Odessa: ‘Vamos chamá-los’, obtém uma resposta, não através de uma fala ou de uma legenda, nem mesmo de uma ação, mas das alongadas sombras dos soldados que se movem de modo silencioso, incessante e sinistro, descendo as escadas (*Idem*, p. 50 e 51)

Em *Olympia*, a seqüência da maratona procura seguir esses princípios, tanto no peso conferido a elementos como a música — que dá uma conotação dramática na luta para continuar correndo mesmo com o calor, a extenuação física e o longo caminho — quanto na maneira como as imagens foram montadas. O evento é filmado primeiramente da forma tradicional, com a largada, a identificação dos principais corredores pela voz do locutor em *off* e o início da definição das posições. Com o tempo, o aspecto “competitivo” é posto de lado para contrapor imagens dos corredores com tomadas do caminho, um pouco mais lentas, transmitindo a sensação de que não se consegue avançar mesmo com todo o esforço empregado. A montagem é feita de forma a não apenas dar a conhecer o que os competidores estão sentindo, mas também faz com que o espectador se envolva de tal maneira a ponto de sentir o esforço, a dor dos músculos, a vontade de continuar. As imagens vão ficando mais e mais lentas — ao mesmo tempo que o ritmo da música se torna mais forte e acelerado — até o espectador divisar, em câmera baixa, as pernas de um competidor em câmera lenta, que parece realizar um esforço sobre-humano para dar cada passo e não sucumbir ao próprio cansaço antes de atravessar a linha de chegada.

De tudo o que vimos até aqui, podemos concluir que a apreensão daquilo que chamamos de realidade através do cinema pode ser feita de diversas maneiras, partir de diferentes princípios, sem que uma concepção exclua necessariamente a anterior ou a que lhe seja contemporânea. Mesmo no ato de olhar, aparentemente natural e neutro, realizamos atos de seleção de acordo com os modos de pensar e sentir de um determinado tempo e meio. O problema ocorre quando, no intuito de se infiltrar no tecido social por meio da produção de subjetividades, formas de poder totalitário colocam uma visão de mundo como aquilo que é real, de forma única e inquestionável, naturalizando e neutralizando a violência exercida através dessa ação. Talvez o mais assustador nos depoimentos de Leni Riefenstahl não seja o fato de ela querer fazer crer que seus filmes são apenas registros estilizados, mas de colocar esse tipo de apresentação como a única maneira de mostrar a realidade dos eventos que filmou, abarcando-os não apenas em sua totalidade, mas também revelando os valores e sentimentos que animam os atletas. Não há apenas uma maneira de apreender a realidade, assim como não há uma forma mais ou menos próxima a ela. O problema surge quando se ignora essa multiplicidade para definir um padrão, um único caminho, excluindo e eliminando as demais apresentações — fórmula que reverberou nas concepções nazistas de beleza, estética, forma física, sociedade, raça.

1.2.2 Percepção

Como já abordamos em passagens anteriores, a imagem cinematográfica estabelece dois tipos básicos de experiência: o naturalismo, com seu "efeito-janela", que torna invisíveis os meios de produção e os discursos inscritos na realidade fílmica, e o realismo crítico, que expõe as várias formas de captar e organizar o material filmado a fim de criar um determinado discurso.

Mas o que faz com que o espectador "aceite" os enquadramentos, os ângulos, os movimentos fora da ordem, da velocidade naturais e até a

ausência de cor — efeitos que estão ora aquém ora além da experiência do olhar não-mediado? Qual é, afinal, o sentido de um filme e que relações os espectadores mantêm com aquele? Vários teóricos se referem à questão da percepção em seus textos, sem, no entanto, desenvolver o tema com profundidade. Levando em conta o período em que foi escrito e o fato de ter analisado especificamente a questão da percepção do filme³⁰, optou-se por trabalhar com a fenomenologia da percepção teorizada pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, associando as relações entre o homem e o mundo percebido com o tipo de experiência desenvolvido em *Olympia*.

Até então, de maneira geral, a Filosofia clássica concebia a percepção da seguinte maneira: o mundo percebido é composto por uma soma de objetos que se dá a conhecer através do processo racional de interpretar, decifrar e ordenar promovido pela consciência humana. A idéia objetiva fornece sentido e ordem ao mundo percebido, e aquilo que não nos é dado a perceber de imediato pode ser deduzido a partir de definições racionais. Merleau-Ponty (1990) vai se opor a esse modelo dizendo que a percepção de um objeto não ocorre por meio de um ato puramente intelectual e que tal objeto não possui uma existência ideal, apreensível em sua totalidade. "A matéria é 'grávida' de sua forma, o que quer dizer, em última análise, que toda percepção tem lugar num certo horizonte e enfim no 'mundo' e que ambas nos são presentes mais praticamente do que explicitamente conhecidas (...)" (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 42).

Dessa forma, o ato de perceber se estabelece em interação com um ponto de vista que parte do corpo como campo perceptivo e prático. Se a sensação e a intelecção compõem um fenômeno único e indivisível, o objeto só existe na medida em que pode ser percebido. Mas, ao mesmo tempo, este não se dá em sua totalidade, revelando a incompletude e a contingência como condições humanas. "Há pois na percepção um paradoxo da imanência e da transcendência. Imanência, posto que o percebido não poderia ser

³⁰ No ensaio *O Cinema e a Nova Psicologia*, originalmente uma conferência proferida por Merleau-Ponty no Institut de Hautes Études Cinématographiques de Paris em 13 de março de 1945.

estranho àquele que percebe; transcendência, posto que comporta sempre um além do que está imediatamente dado" (*Idem*, p. 48).

Utilizando como exemplo o fenômeno da perspectiva — em que um objeto percebido pode ter suas formas deformadas dependendo do lugar em que se encontra o observador, sem que isto gere qualquer estranhamento —, o teórico francês defende que o objeto deve ser percebido não como algo possível ou necessário, mas que é “real” em sua evidência. As coisas e as pessoas estão ligadas em um mundo de tessituras planas, sem hierarquias ontológicas. Assim, “(...) o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo: eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY *apud* RAMOS, 2004, p. 158).

No ensaio *O Cinema e a Nova Psicologia* (2003), Merleau-Ponty procura aplicar ao filme suas reflexões sobre a percepção, destacando a convergência entre sua filosofia e as reflexões dos teóricos da montagem — ainda que não faça críticas à decupagem clássica. Ao celebrar a unidade melódica do efeito Kulechov (referido pelo filósofo como de Pudovkin), defende que o filme emerge como uma forma temporal, altamente complexa, em que todos os elementos formam um todo indivisível. Apesar de o efeito-janela nos levar ao equívoco de associar o filme a uma representação visual e sonora da realidade ou de uma determinada história, a forma fílmica não reproduz ou representa algo. Ao fazer uma comparação com outras formas (como a prosa e a poesia), chega-se à conclusão de que se estas tivessem a simples função de dar a significação a fatos e idéias, um poema poderia ser traduzido em prosa sem qualquer perda de sentido ou vice-versa. A forma não é só tão importante quanto o conteúdo, ambos são indissociáveis. “O sentido de uma fita está incorporado a seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível. O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 115). Assim, a forma não é um meio através do qual se dão a conhecer fatos ou idéias, mas estes são materiais que permitem a seleção da perspectiva e a busca pelos signos sensíveis que permitirão a expressão dessa forma específica. A porta de entrada para avaliar a significação e o sentido de um filme é a própria forma do filme.

A breve incursão cinematográfica de Merleau-Ponty define, em suas linhas gerais, as condições que fazem do cinema lugar privilegiado da expressão de uma ‘visão do mundo’ onde contingência, ambigüidade, e a concepção do homem como ser-em-situação, informado por uma visão em perspectiva, constituem elementos-chave. (XAVIER, 2005, p. 91)

Outro dado utilizado pelo pensador francês para reforçar sua tese é a importância do elemento sonoro, cuja presença no filme não é resultado de uma simples adição, mas implica em uma reconfiguração da organização interna do filme. “Um filme sonoro não é um filme mudo acrescido de sons e palavras, unicamente destinado a complementar a visão cinematográfica” (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 112). Ao formar um todo indivisível, colocar, por exemplo, a voz de magros como se saíssem da boca de homens gordos resultaria em algo absurdo. No filme, momentos de fala, sons e silêncio são alternados de forma a proporcionar determinados efeitos ou mesmo dar a impressão de algo natural, dependendo das necessidades expressivas do filme; a própria entonação da voz, o sotaque, a velocidade com que um personagem fala pode nos revelar muito mais sobre ele do que qualquer descrição. A própria música deve ser trabalhada não para tapar os buracos sonoros do filme, mas incorporar-se à imagem, propiciando-lhe o ritmo fisicamente sensível.

As seqüências da maratona e do salto ornamental são dois dos principais exemplos de como a música e as imagens do filme foram editadas, de modo que ambas se ajustam e se complementam. A trilha sonora de *Olympia* foi feita especialmente para o filme pelo compositor Herbert Windt — que já havia composto músicas para *Vitória da Fé* e *Triunfo da Vontade*. Em oposição a uma *música ambiente*, em que o discurso musical se desenvolve de maneira uniforme e sem grandes contrastes rítmicos e harmônicos, Windt desenvolve uma trilha que dá ritmo e tom para cada discurso narrativo, desde o amanhecer bucólico na vila olímpica até o empolgante *ballet* de imagens no salto ornamental. “É muito mais difícil acompanhar a narrativa apenas com o estímulo visual, pois a tendência à dispersão é muito grande. (...) A música faz com que a atenção de toda a sala [de cinema] se volte para um único discurso sonoro” (CARRASCO, 2003, p. 74).

Outro elemento importante para potencializar o efeito das cenas era o fundo sonoro, mais conhecido como som ambiente. Ruídos que, muitas vezes, passam despercebidos pelo espectador, mas cuja ausência seria imediatamente notada. Em suas memórias, Riefenstahl fala sobre as dificuldades que enfrentou para obter a melhor qualidade possível do som ambiente, mesmo com as limitações da época.

The most difficult part was creating a sound background without magnetic tapes. Aside from Hitler's brief address, everything was post-synchronized. The breathing of the horses, the padding of the athlete's feet, the banging of the hammer and the discus, the sounds of rowing and sailing, could be recorded only in light-on-sound negative, as were the noises made by the crowd, which gave the film its living atmosphere. The quality of the original sound recordings that we had made in the stadium wasn't good enough; they were adequate only for newsreels. Our spectator background noises had to be finely tuned, from pianissimo to fortissimo³¹ (RIEFENSTAHL, 1992, p. 217).

Riefenstahl e sua equipe tiveram que trabalhar durante seis semanas na parte de edição do som e outros dois meses na mixagem. Segundo a diretora, a UFA teria construído para a equipe de *Olympia* um moderno estúdio de som, com um mixador que poderia utilizar até sete fitas simultaneamente com o filme, quando na época o máximo de fitas utilizadas para mixagem eram duas ou três. Todo esse aparato foi utilizado para dar clareza, simultaneidade e volume para desde o mais sutil dos ruídos até os estrondosos gritos da plateia ou o coro do hino olímpico de Richard Strauss — como se o filme tivesse sido gravado em som direto. Nem mesmo quem tivesse assistido aos Jogos ao vivo, por conta da distância, da interferência de outros sons e outros fatores, teria conseguido experimentar essa dimensão sonora obtida em *Olympia*. A precisão e a qualidade técnica dos sons se unem aos enquadramentos de detalhes, às tomadas em close, às

³¹ “A parte mais difícil era criar um fundo sonoro sem as fitas magnéticas. Com exceção do breve discurso de abertura de Hitler, tudo foi sincronizado posteriormente. A respiração dos cavalos, o estofamento dos pés do atleta, o golpe do martelo e do disco no solo, os sons das remadas e dos barcos à vela poderiam ser gravadas somente no negativo do luz-em-som, assim como os ruídos feitos pela multidão, que deu ao filme sua atmosfera viva. A qualidade das gravações originais que nós tínhamos feito no estádio não era boa o bastante; eram adequados somente para cine-jornais. Nossos ruídos de fundo dos espectadores tiveram que finalmente ser ajustados, do pianíssimo ao fortíssimo”. [tradução livre]

cenar da multidão para construir uma experiência visual e sonora que se pretendia total, mais que real.

No início da sequência da prova de esgrima, o modo como o som ambiente foi captado e ajustado propicia um efeito bastante expressivo à cena. A câmera mal filma os atletas em luta; prefere enfocar suas pernas e sombras projetadas no chão. Sem música de fundo, o espectador ouve apenas e claramente o tilintar das espadas uma na outra, os passos dos espadachins a avançar e recuar até o ressoar dos aplausos da platéia no momento do *touché*. Como as sombras não permitem uma visualização clara da luta e a informação mais precisa, nessa cena, é proporcionada pelos sons, cria-se uma tensão dentro da imagem no contraste de movimentos tão leves e graciosos da esgrima – que mais nos lembram os movimentos de uma dança – com o som incômodo dos metais que se debatem, indicando que ali está havendo uma forte e violenta luta corporal.



Figura 1.19



Figura 1.20

Já a expressão humana no filme é vista por Merleau-Ponty como algo arrebatador, que não se ocupa em evidenciar os pensamentos do homem, e sim seu modo peculiar de estar no mundo. Traçando um paralelo com as imagens de *Olympia*, as expressões corporais dos atletas não nos expressam nada “por trás” do aparente; simplesmente estão *lá*. Talvez a competição esportiva seja uma das melhores maneiras de observar a interação (e, sobretudo, a integração) entre a mente e o corpo. O maratonista deve saber dosar a aceleração, o recuo e a manutenção do ritmo a fim de completar o percurso; já o corredor concentra toda sua energia de modo a percorrer um espaço bem mais curto e no qual a diferença entre os adversários se dá nos

milésimos de segundo. Para ter precisão nos movimentos, o ginasta precisa treiná-los tantas e tantas vezes para que, no momento da competição, o corpo realize a seqüência sem ter “consciência” disso. “Quanto mais penso, menos sou; quanto mais eu sou eu, menos penso e menos ajo. Não me busco como sujeito, projeto tolo; solitários, as coisas e os outros se encontram” (SERRES, 2004, p. 13).

Não é à toa que, mesmo tendo cruzado a linha de chegada, o corredor não consegue parar, conter seu impulso de imediato, percorrendo mais alguns metros para desacelerar. Ou que ao observarmos um ginasta ou um bailarino, tenha-se a impressão de que a graça de seus movimentos são quase naturais, pois o corpo inteiro memoriza. Ao rejeitar a idéia de dicotomia entre a observação interior e exterior, bem como o privilégio de um sobre o outro na percepção, o filme procura transmitir ao espectador emoções e atitudes porque estas (co)existem nos gestos, no olhar, na expressão facial, na postura corporal em todas suas possibilidades.

Necessário, aqui, rejeitar esse preconceito que transforma o amor, o ódio ou a cólera em *realidades interiores*, acessíveis a uma só testemunha, ou seja, a quem as experimenta. Cólera, vergonha, ódio ou amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento ou estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora. Estão *sobre* este rosto ou *nestes* gestos e nunca ocultos por trás deles. (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 109, grifos do autor)

Na famosa seqüência dos cem metros rasos — que consagrou o atleta americano Jesse Owens ao mesmo tempo que insuflou a ira de Hitler, ao ver sua idéia de supremacia ariana vir abaixo por conta da vitória de um atleta negro —, tão tocantes quanto ver Owens perder a consciência de si para se tornar todo movimento e irromper a linha de chegada são as expressões faciais e corporais do atleta antes e depois da corrida. Na posição de largada, vemos em seu rosto a hesitação ao engolir a saliva e respirar pela boca; o semblante enrugado procurando a concentração necessária. E, logo depois, ao vencer a prova, vemos um Owens de sorriso tímido e sobrancelhas arqueadas, quase como se pedisse desculpas pelo que acabara de fazer. Não são, de fato, realidades interiores. Riefenstahl mobiliza a tecnologia disponível e demanda outras para captar o complexo amálgama de

sentimentos que envolvem esse tipo de competição ao ressaltar o rosto e os gestos do atleta. Diferente dos dias de hoje, em que o atleta olímpico possui à disposição as mais diversas tecnologias para potencializar seu desempenho — bebidas isotônicas, tecidos que absorvem o suor, tênis com sistemas de amortecimento de impacto da pisada — o que *Olympia* nos mostra é a experiência da superação dos limites do corpo pelo corpo.

1.2.3 Diferenciação

Na introdução do livro *História da Arte como História da Cidade* (1993), Argan argumenta sobre a impossibilidade de definir os limites e o conteúdo do campo fenomênico da arte através de métodos empíricos ou dos métodos das ciências exatas. Em outras palavras, o que faz com que um objeto seja considerado arte e outro não o seja escapa a qualquer possibilidade de verificação empírica ou racional, colocando-nos diante de um contra-senso ao dizer “isto [não] é arte”. Assim, o historiador defende que se deve buscar o valor dessas obras através das relações sociais e históricas de que são produto e pelas quais são produtivos.

Ou seja, o que avaliamos não é um tipo de obra, mas um tipo de processo, uma maneira de relacionar-se; em outras palavras, o dinamismo ou a dialética interna de uma situação cultural na qual a obra que estudamos (se ela é, de fato, o que pensamos ser) se insere naturalmente liga-se (sic.) a um contexto, funciona. (ARGAN, 1993, p. 22)

Levando em conta essas considerações, podemos dizer que uma das tentações do pesquisador iniciante diante de um meio de expressão como o cinema é considerá-lo uma entidade estável e definida, idéia que deve ser abandonada como ilusória. Afinal, nem toda imagem em movimento e nem mesmo todo filme é cinema. Em contrapartida, não é possível isolar uma característica comum que identifique todas as obras consideradas cinematográficas, nem mesmo acreditar que tais obras serão vistas da mesma maneira com o passar do tempo. Os filmes de Riefenstahl são o

exemplo cabal de que aquilo que uma vez foi considerado uma obra-prima cinematográfica pode ser relegado ao mais profundo esquecimento — e depois recuperado sob outras perspectivas.

Por mais classes e subclasses de objetos se possam distinguir em relação a este e a outros fatores, nunca existirá uma da qual se possa dizer que todos os objetos que a compõem sejam objetos de arte, nem uma que se possa dizer o contrário. (*Ibidem*, p. 20)

Dessa forma, se não podemos ver o cinema como um conceito bem delineado e atemporal, compará-lo com outras formas de expressão, como o teatro, a pintura, a literatura ou a fotografia não é o mesmo que lidar com categorias estanques e que não se comunicam. As diversas linguagens artísticas mantêm entre si um constante e necessário diálogo, e suas fronteiras poderiam ser vistas mais como porosas do que impermeáveis. Um exemplo disso é a profunda transformação dos códigos da literatura ocorrida na virada dos séculos XIX e XX, em parte provocada pelo surgimento e o estabelecimento do cinema como forma de expressão.

Assim como a obsessão da minúcia, tão essencial para a narrativa realista do século XIX, apoiou-se nas técnicas fotográficas nascentes para enfatizar a verossimilhança, o verismo do representado — “pintura de seres e lugares”, “quadro” —, a narrativa moderna busca no cinema a impressão de movimento e descontinuidade, justamente para romper com essa convenção (PELLEGRINI, 2003, p. 25).

Vimos no tópico sobre realidade a tentativa de teóricos como Munsterberg e Eisenstein de diferenciar, cada um à sua maneira, a experiência cinematográfica da teatral — o que nos leva a concluir que a expressão “teatro filmado”, conferida posteriormente aos primeiros filmes, não corresponda necessariamente à maneira como eles eram vistos pelo público daquela prática nascente. Mas o que se quer destacar aqui é o esforço desses e de outros teóricos em mostrar que a câmera cinematográfica não era apenas uma extensão ou melhoramento de outras formas artísticas na qual se acrescentou apenas o movimento, e sim algo que poderia criar uma forma de expressão e de significação com características próprias. E se os juízos de valor que nos permitem identificar o que é cinema se modificam

com o passar do tempo, vamos nos concentrar naquilo que esses pensadores consideravam o diferencial do dispositivo cinematográfico.

No ensaio *O Homem Visível* (1923), Béla Balázs desenvolve a idéia de que o surgimento da imprensa provocou a fragmentação do “espírito único” do povo, que antes era unificado pelo visível e agora se encontrava multiplicado em milhares de livros e opiniões. Uma das principais conseqüências, para Balázs, da transformação do espírito visual em espírito legível foi fazer com que as expressões do corpo (em especial a facial) fossem perdendo a força e a variedade expressiva como método de transmissão de significado.

A mensagem imediatamente visível foi assim transformada numa mensagem imediatamente audível. No decorrer desse processo, como acontece com cada tradução, muito se perdeu. O movimento expressivo, o gesto, é a língua-mãe aborígine da raça humana. (BALÁZS, 2003, p. 79)

No entanto, o autor vê no surgimento da câmera cinematográfica a possibilidade de desenvolver uma nova cultura visual. E se não é possível naquele momento reproduzir o som, isso não significa que não se tenha nada a dizer. Há emoções, segundo ele, que só podem ser expressas através de formas, imagens, gestos, feições. Não se trata para o teórico de substituir as palavras pelas imagens, como um surdo-mudo que utiliza as mãos para representar as letras do alfabeto. Significa que, através dos gestos do homem visual, pode-se ter acesso a conceitos e emoções que dificilmente poderiam ser transmitidos de forma eficaz e direta pelas palavras.

O teórico vê no cinema uma forma de recuperar o poder expressivo do corpo, expressando sentidos que permaneceriam desconhecidos pelo fato de a linguagem escrita não conseguir abarcar determinadas dimensões. Mas, ao mesmo tempo, ele alerta para o perigo de sobrevalorizar a expressão corporal, pois “o fascismo nos mostrou o caminho que a humanidade seguiria, com essa tendência a reduzir a cultura humana às emoções subconscientes, em lugar de conceitos claros.” (*Ibidem*, p. 80 e 81)

Tal potencial garantiria inclusive a universalidade da linguagem cinematográfica. Ao demandar um alto investimento e necessitar públicos fora do mercado doméstico, as leis do mercado cinematográfico permitiriam

apenas a existência de gestos e expressões universalmente compreensíveis. “Esta não é uma linguagem de signos substituindo as palavras, como seria a linguagem-signo do surdo-mudo — é um meio de comunicação visual sem a mediação de almas envoltas em carne” (*Ibidem*, p. 79).

Balázs (2003) ainda vê na percepção uma divisão entre corpo e espírito, razão e emoção — ao dizer que só por meio visual poderiam se expressar as experiências interiores, enquanto as palavras seriam o lugar para os conceitos racionais. Além disso, subestima a capacidade do cinema de estabelecer um novo nível de compreensão para o público mesmo com as particularidades locais e sociais do país de origem. No entanto, é importante destacar neste ensaio a constatação dos limites da linguagem e a maneira como o surgimento de um dispositivo, o cinema, pode alterar profundamente o estatuto da percepção. Balázs faz questão de frisar que não se trata de substituir a cultura das palavras pela cultura do movimento. Cada forma dá conta de expressar coisas diferentes e recuperar o corpo como meio de expressão é ampliar a esfera do que pode ser comunicado.

Ao levar essa análise para a obra de Leni Riefenstahl em questão, *Olympia*, é importante destacar dois aspectos que serão essenciais para compreender as configurações da prática documentária e a delimitação da análise fílmica no modelo de corpo evidenciado por essa obra (aspectos a serem estudados nos capítulos que seguem). O primeiro é a diferenciação entre o evento real e o produzido para ser visto na tela. De fato, as possibilidades trazidas pelo aparato cinematográfico, como argumenta Balázs, trazem para o espectador formas inovadoras de percepção do tempo, do espaço, da emoção, do movimento. A introdução dessa nova “cultura visual” não só traz dados novos para a percepção, como também modifica os modos de ser, sentir e estar no mundo.

Assim, ao nos depararmos com a correção, o trabalho exaustivo, o afinho em utilizar todos os meios humanos e tecnológicos disponíveis em seu tempo, não é possível ver no trabalho de Riefenstahl tão somente uma transposição do que poderia ser visto na arquibancada do estádio para as telas de cinema. *Olympia* é o resultado de um projeto que ultrapassa as contingências de um registro. Projeto este inserido numa instituição político-ideológica que, como tal, mostra-se como algo exterior (ideal maior que existe

para além do sujeito) ao mesmo tempo que procura interiorizar suas prerrogativas por meio da experiência subjetiva. Tal esforço só poderia ser empreendido por alguém que tivesse plena consciência de que não estava apenas filmando “da melhor maneira possível”, e sim atuando ativamente dentro de um determinado campo de ação política, social e estética.

No entanto, essa consciência não deve ser confundida com uma intenção maquiavélica ou uma manipulação deliberada da realidade. Como já explicitamos anteriormente, este é um tempo que viu surgirem meios de comunicação e expressão de um alcance e impacto surpreendentes. Potencial envolto numa crença de onipotência e onipresença tal que seus operadores se consideravam capazes que cooptar milhares de pessoas para qualquer direcionamento. Assim, estamos falando igualmente de um tempo em que a ação artística é realizada não apenas para se comunicar com seu tempo e o autor, com seus pares; mas também para preconizar uma ação para além desse tempo e desse meio social. É esta consciência que faz com que aquilo que a obra de arte transmite não se torne obsoleto nem enfraqueça sua força perceptiva com o tempo, ainda que o objeto artístico seja suscetível ao desgaste material. “Uma ação que determina um valor é uma ação dotada de uma finalidade e cujo processo se controla: realiza-se no presente, mas pressupõe a experiência do passado e um projeto de futuro.” (ARGAN, 1993, p.23)

O segundo aspecto tem relação com a descoberta da possibilidade da expressão corporal no filme, bem como a abertura para uma dimensão comunicativa que não poderia ser evidenciada, por exemplo, através da fala ou da escrita. O moderno aparato de captação de som com que Riefenstahl trabalhou não apenas permitiu que o espectador tivesse a noção mais próxima possível das várias sonoridades envolvidas num evento esportivo — o passo abafado dos corredores ou dos saltadores aterrissando no solo, o tiro de largada, os coros de fundo da torcida, o impacto do martelo do solo, entre outros —, mas também abriu caminho para exprimir as sensações dos atletas através da combinação daquele com a imagem.

Toma-se aqui como exemplo a seqüência da prova de remo, em que a utilização de cenas filmadas dentro dos barcos combinadas com as palavras de ordem dos timoneiros dão uma noção do esforço físico dos atletas e da

forte pressão que os envolve no momento da competição. Nos planos em que vemos os timoneiros de várias nacionalidades dando o ritmo do movimento para os remadores, a câmera se movimenta para frente e para trás, tentando reproduzir o ponto de vista do atleta que está do outro lado do barco, movimentando-se para frente e para trás para impulsionar o remo. Mesmo não tendo a visão direta do corpo do remador nesse plano, a imagem parte da perspectiva do atleta, visando a figura do timoneiro a agigantar-se e diminuir-se na tela enquanto suas ordens são ouvidas mais perto e mais longe, pressionando-o a colocar mais força e a voltar o corpo inteiro naquele movimento. Tudo para fazer com que o remo vença a barreira física da água e alcance a vitória no final.

Os usos que se fazem dos recursos fílmicos permitem uma série de possibilidades para criar algo além de um encadeamento sucessivo e harmônico de um conjunto de imagens. Cria-se, nesse sentido, um estilo de filmar, cuja linguagem ganha um caráter *necessário*. A descrição da mesma cena em um livro poderia partir do ponto de vista do atleta contando como se sentia diante da visão do timoneiro a impor um ritmo à embarcação. Mas não teria a mesma força persuasiva, o mesmo sentido, porque a forma não é a mesma. O poder da forma fílmica está exatamente em fazer com que o espectador se veja envolvido com aquilo que é mostrado na tela, sem dissociar o evento da maneira como ele é mostrado. Tentou-se mostrar neste capítulo as referências e indicações que envolvem os filmes de Riefenstahl numa determinada tradição fílmica, com características próprias. Vamos agora tentar especificar os sentidos da prática fílmica empreendida por Leni Riefenstahl.

CAPÍTULO 02

Caim disse a Javé: “Minha culpa é grave e me atormenta. Se hoje me expulsas do solo fértil, terei que esconder-me de ti, andando errante e perdido pelo mundo; o primeiro que me encontrar, me matará”. Javé lhe respondeu: “Quem matar Caim será vingado sete vezes”. E Javé colocou um sinal sobre Caim, a fim de que ele não fosse morto por quem o encontrasse.

Gn 4, 13-15

Uma das grandes revoluções ocorridas no século XIX — cujas implicações se fazem sentir até hoje — foi a invenção da imagem técnica. Imagem técnica são imagens produzidas por aparelhos, que, por sua vez, são produtos de uma técnica que consiste em capturar os raios emitidos pelo objeto através de processos óticos, químicos e mecânicos em uma superfície fotossensível, onde a imagem é formada. O fascínio — assim como o problema — em relação a esse tipo de imagem é que, por suas características, elas parecem manter uma relação de continuidade com o mundo.

Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento (FLUSSER, 2002, p. 14).

Sabemos que toda imagem, mesmo a técnica, é produto da intervenção humana — ao posicionar o aparelho, escolher determinado ângulo, ajustar o foco etc. —, mas, na imagem técnica, isso fica menos evidente, já que o processo codificador dessa imagem não nos é tão facilmente acessível quanto na pintura, por exemplo. À medida que vai se desenvolvendo tecnicamente, o aparelho se torna uma *caixa-preta*, um

mecanismo em que o operador não tem domínio sobre o processo, sendo permitido o acesso apenas ao produto final, que é a imagem técnica. Como se ela pudesse ter existência mesmo que não houvesse ninguém ali para apertar o botão. “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos.” (FLUSSER, 2002, p. 14).

Quando os irmãos Lumière criam um aparelho capaz não apenas de fixar imagens do mundo, mas também de fazer isso em seqüência, movimentando-as numa determinada velocidade a fim de reproduzir o movimento, não é de se estranhar que o que mais impressiona os espectadores presentes na exibição realizada no *Grand Café* de Paris seja a profusão de efeitos de realidade contida nessas imagens. Em lugar de sentir pavor e de se lançar à suposta fuga intempestiva ao se exhibir *A chegada de um trem à estação* — relato sobre o qual, segundo nos informa Aumont, não existe nenhum vestígio real —, o público foi tocado por efeitos de realidade bem mais sutis, mas que agem de forma efetiva junto ao espectador.

Insisto sobre a verdadeira força alucinatória desses efeitos: um vê, por exemplo, as barras de ferro ‘incandescerem’ (em *Ferradores*), outro vê as cenas reproduzidas ‘com as cores da vida’; de todos os relatos que li, não há um sequer que lamente, ao contrário, só ter visto uma imagem cinza. Manifestamente, são esses efeitos que prevalecem (AUMONT, 2004, p. 31).

Ainda que esses efeitos não tenham feito com que aqueles que assistiam às imagens do cinematógrafo Lumière achassem estar efetivamente diante de um trem a ponto de lhes atropelar, a “impressão de realidade” que as imagens suscitam sempre estará presente na experiência do olhar. As informações que o registro fílmico pode trazer sobre a vida e seus diversos aspectos dão à imagem um alto valor documental, mas isso não dá às imagens captadas *in loco* qualquer vantagem em relação aos outros tipos de imagem existentes, por mais “óbvias” que elas nos pareçam. A evidência de uma imagem não fornece, por si só, informações inquestionáveis. Tampouco a imagem, também por ela mesma, dá qualquer indicação a respeito de sua origem, sua identificação e sua referência

concreta daquilo que nos mostra. Aquilo que faz da imagem uma manifestação única e fonte de tanto interesse possui, ao mesmo tempo, a capacidade de enganar o olhar, fazendo com que o que foi tacitamente engendrado seja mostrado como reflexo, duplo da experiência real: o poder de manipular. Isso se torna ainda mais problemático ao se estudar um gênero de filmes cuja condição de existência está ligada a algo que o senso comum costuma chamar de “a vida como ela é”, mas que, na verdade, carrega em si questões bem mais complexas. Estou falando do filme documentário.

Em princípio, por se tratar de um filme que utiliza imagens produzidas *in loco*, que registra as ações da natureza e da vida cotidiana cuja existência se encontra fora da imagem de forma verdadeira e autêntica, poderíamos dizer que o filme documentário é um documento, um vestígio audiovisual que dá a conhecer determinadas vivências do passado com um grande valor de evidência. Mas não é isso que acontece. Penafria (1999) nos diz que um filme documentário só pode ser considerado documento num sentido lato e flexível, isto é, esta fonte deverá ser submetida a procedimentos de verificação de autenticidade para entender em que contexto e com que objetivos ela foi produzida.

O registro fílmico permite que se trabalhe com a imagem, mesmo a registrada *in loco*, de maneira criativa e variada, podendo a partir dela defender um ponto de vista, evidenciar uma visão de mundo, reviver tradições de épocas passadas — como em *Nanuk, o Esquimó* (*Nanook of the North*, EUA, 1922), de Robert Flaherty — ou mesmo ser um metadocumentário ao registrar um dia pulsante de uma grande metrópole — a exemplo de *O Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*, URSS, 1929), de Dziga Vertov. O primeiro não só acompanha a vida cotidiana do personagem-título e sua família, mas também a tradição do povo inuit e o modo como certas atividades — como a pesca com o arpão ou a construção de *igloos*, que na época já não eram mais realizadas — permaneciam na memória deste povo. Já em *O Homem com uma Câmera*, Vertov tenta estabelecer uma linguagem própria ao aparato cinematográfico ao registrar um dia em Odessa, da maneira que ele considerava mais verdadeira do que a própria visão do olho humano. Em ambos, ainda que de maneiras distintas, percebe-se a

possibilidade de intervenção criativa do autor na organização das imagens captadas *in loco*.

Se com Flaherty e Vertov o documentário encontra a sua linha identificadora, definem-se, também, as bases, com o primeiro, para a descoberta de um mundo disponível para ser explorado e, com o segundo, para a descoberta de um mundo que a câmara nos oferece. (PENAFRIA, 1999, p. 44)

Por muito tempo, a principal crítica aos documentários de Riefenstahl é que a diretora — por meio de suas imagens perfidamente sedutoras, a despeito do grande apuro técnico e estético —, teria deliberadamente falseado a realidade ao mostrar o mundo hitlerista como uma comunidade harmônica, solidária e feliz. Por mais que estivesse filmando eventos que realmente ocorreram, o fato é que estes eram meticulosamente ensaiados, organizados com a pretensão de oferecer uma imagem totalizante da Alemanha. Se isso foi feito utilizando recursos capazes de potencializar o efeito emocional desse registro, isso ou apenas é mero detalhe ou mesmo um motivo a mais para reforçar as intenções perversas da cineasta e de seus contratantes, fazendo dessas imagens alucinações destinadas a entorpecer aqueles que as assistiam. A situação fica ainda mais complicada quando a cineasta, em depoimentos concedidos após a guerra e a destruição de sua imagem pública, diz em defesa própria que não fez nada além de filmar, de forma neutra e objetiva, o que estava acontecendo. Que seus documentários não poderiam ter conotação política nem ser filme de propaganda, porque não havia nenhum comentário, nenhuma voz em *off* a conduzir o entendimento que o público deveria ter daqueles documentários.

Esses argumentos serão melhor problematizados na segunda parte deste capítulo, mas por hora é possível dizer que, de certa maneira, esse tipo de justificativa se voltou contra quem a proferiu, garantindo a munição necessária para as críticas feitas dali em diante e reforçando ainda mais o argumento da periculosidade e da necessidade de se deixar de lado tais documentários. Afinal, em última análise, o documentarista é o responsável não só pelo registro de imagens e sons do mundo — seja pela captação de imagens *in loco*, seja pelo uso de imagens de arquivo ou, até mesmo, pela

reconstrução³² de fatos que ocorreram ou habitualmente ocorrem —, mas também pelo encadeamento e organização dessas imagens, o que o obriga a intervir, a fazer escolhas, a imprimir um determinado ponto de vista em relação ao tema em causa.

O documentarista é a figura central do universo documental. Quando pretende fazer um documentário delimita um terreno de acção, ainda que as fronteiras desse terreno não estejam definidas. É pelo fato de seleccionar e exercer o seu ponto de vista sobre determinado tema que o resultado final de seu trabalho não é uma mera reprodução do mundo. O fim último é apresentar um ponto de vista sobre o mundo e, sobretudo, mostrar o que sempre esteve presente naquilo para onde olhamos mas que nunca vimos. O documentário, através do documentarista mostra-nos ou, aliás, revela-nos o mundo em que vivemos, faz-nos pensar sobre esse mundo. (PENAFRIA, 1999, p. 109)

E que mundo Riefenstahl revela em seus documentários? Certamente não se pode aceitar seu argumento de que as imagens transmitiam a experiência pura, objetiva e isenta dos eventos filmados — possibilidade que, aliás, não existe no cinema e em nenhum outro suporte —, mas adotar a concepção de “realidade bastarda” sobre essas imagens é igualmente impreciso e perigoso. O valor documental desses documentários não está em quão próximos eles chegaram do que foi a experiência nazista alemã. Tampouco não é o que Riefenstahl tenha escondido ou relegado daquela complexa realidade. A questão é esses documentários mostravam a parte que diz respeito à visão de mundo da ideologia nacional-socialista. Assim, eram exibidos como a imagem total e legítima da experiência nazista na Alemanha, ainda que muitos não tivessem consciência dessa impossibilidade ou simplesmente não pudessem se expressar por medo de represálias.

Mas na medida em que a produção de documentários sobre tais eventos são o registro de uma determinada prática, de uma experiência social e política que realmente aconteceu — ainda que nos seja tão difícil admitir —, eles se tornam documentos no sentido lato. Claro, um documento pode ser mais importante que o outro, embora nenhum documento é mais documento

³² Para Grierson, expoente do documentarismo britânico dos anos 30, as reconstruções são aceitas desde que aquilo que foi reconstituído tenha realmente ocorrido ou acontecesse habitualmente. Afinal, nenhum documentário é constituído totalmente por reconstruções.

que o outro. Produzir imagens é uma das formas que o homem possui de criar aquilo que chamamos de real a partir de experiências, identidades, idéias etc. Devido a isso, os documentários de Riefenstahl podem e devem ser estudados, problematizados. Porque eles nos revelam uma experiência contraditória, difícil por transpor os limites do que até então era aceitável, mas que é preciso ser entendida a partir daquilo que nos foi deixado, a despeito das intenções de quem deixou tal vestígio. É o que se pretende fazer neste capítulo a partir da compreensão do gênero documentário, seu uso na propaganda de tipo totalitário e da problemática em torno da questão da autoria.

2.1 O estatuto do filme documentário

O que significa documentar? Que tipo de experiência se pode depreender de seu tipo de imagem? Onde está a especificidade e onde se encontram os pontos de contato deste gênero com as diversas formas de fazer filmes? Como foi dito anteriormente, o fato de fazer registros *in loco* não dá qualquer exclusividade ou privilégio ao filme documentário como documento visual e histórico. Nem mesmo em relação aos filmes de ficção, que tantos consideram o sinônimo de ilusório e o lugar do imaginativo (como se isso pudesse depreciar o valor de tal gênero). Dentro da sua forma de atuar sobre o mundo, o filme de ficção é de igual modo um vestígio de algo, de alguém, de um tempo, de um lugar. Contém a marca da época em que foi realizado e traduz algo de historicamente verdadeiro dessa época (*Ibidem*, p. 21). Assim, é possível ver aspectos documentais mesmo em “histórias inventadas”, da mesma forma que muitos realizadores utilizam elementos da ficção para produzir seus documentários. Isso se dá, porque, tanto num caso quanto no outro, as imagens são produzidas a partir dos embates, dos valores, das formas de identificação e dos códigos compartilhados e vividos por um grupo em determinado período — mesmo quando a intenção é subverter ou criticar tal “estado de coisas”, só é possível agir em relação àquilo que foi estabelecido, sob pena de dar ao público algo totalmente incompreensível. Não seria possível, por exemplo, entender a recorrência de temáticas, situações e mesmo determinadas escolhas no percurso da produção nos filmes produzidos pela escola neo-realista italiana — como filmar ao ar livre e utilizar linguagem mais simples, com pessoas comuns atuando como atores — se não conhecêssemos o período em que foram filmados. Filmes nascem de uma posição em relação ao mundo, que acaba se expressando, vazando em seus elementos constitutivos: na linguagem, no modo de filmar, na temperatura da cor, no tipo de filme e sendo, por tudo isso, capaz de nos atingir tão diretamente.

Para tentar definir o que é um filme documentário, talvez seja necessário começar demarcando aquilo que distingue o documentário dos demais modos de filmar. Devido ao maior destaque obtido pelos filmes de ficção e a uma tentativa de definir melhor os contornos para a discussão dos gêneros como práticas diferenciadas, construiu-se uma imagem do filme documentário como sinônimo de não-ficção, que, em consequência, faria do documentário o oposto da ficção. No entanto, embora esteja inserido no conjunto de filmes chamados de não-ficção, nem todo filme assim classificado pode ser chamado de documentário. A não-ficção inclui não apenas os diversos tipos de documentários — o científico, o etnográfico, o histórico etc. —, mas também formas como a reportagem televisiva, o anúncio publicitário, entre outras.

Por consequência desse equívoco, muitas vezes o documentário é visto como uma reportagem de duração maior, ou mesmo uma reportagem estilizada — definição muitas vezes atribuída aos documentários de Leni Riefenstahl. Mas o fato de trabalharem com o mesmo tipo de material não significa que o modo como trabalham com essas imagens e escolhem as temáticas e os princípios que regem a produção sejam coincidentes. Na reportagem, o objetivo é transmitir informações sobre um determinado acontecimento considerado de valor jornalístico. É claro que, nessa tarefa, existe espaço para experimentações e usos criativos da imagem, mas a prioridade é reportar, fazer com que o espectador tenha uma idéia geral e todas as informações possíveis sobre o fato de maneira clara, objetiva e direta. Por isso, a organização do material é feita em torno de um texto, que tenta dar conta de todas as instâncias do acontecimento: o que, quem, quando, onde, como e por que. No mais das vezes, a imagem e os depoimentos exercem uma função mais ilustrativa, servindo para confirmar o que é dito pelo roteiro da reportagem, que explica e descreve o que se vê.

Já o documentário não obedece a critérios de noticiabilidade e atualidade. Não tem a obrigação de dar conta de todas as nuances de um acontecimento. Os elementos do documentário serão organizados a partir de um ponto de vista ou leitura pessoal do realizador sobre determinado acontecimento ou tema. Ao contrário da reportagem, a imagem é o elemento mais importante no documentário, ao qual os demais devem se submeter.

Nem mesmo é obrigatório haver um roteiro ou uma narração em *off*. Dessa forma, permite-se que a imagem alcance um valor conotativo e criativo com as diversas formas de combinação de seus diversos elementos.

É essa possibilidade criativa, comum ao documentário e ao filme de ficção, que faz com que se tenha desenvolvido diversas formas de se fazer documentário. No percurso da história do cinema, o desenvolvimento de novas tecnologias e novas formas de pensar a imagem permitiu a abertura de possibilidades que os pioneiros jamais poderiam entrever. Isso faz com que muitas vezes a oposição entre documentário e ficção seja difícil de delimitar, quando não muitos teóricos cheguem a afirmar que essas diferenças estão assentadas em meras convenções sempre sujeitas a mudanças no decorrer do tempo, e que, por isso, esses gêneros deveriam ser vistos como uma única e indistinta prática.

No entanto, acredito que há um limite entre as práticas do documentário e as do filme de ficção, embora poroso, que permite uma partilha de convenções entre os dois gêneros. O fato de se utilizarem imagens de arquivo numa ficção que pretende, por exemplo, reconstruir um determinado acontecimento passado não faz dele um documentário. Continua sendo uma encenação ainda que o uso dessas imagens de arquivo dê um certo caráter de autenticidade — demonstrando que o filme “é baseado numa história real”, mas para o qual foi construído um *mundo* para recriar essa história. Por outro lado, a utilização de recursos característicos da ficção no documentário permite potencializar os efeitos simbólicos da imagem, contribuindo para a renovação do gênero sem que, com isso, perca sua identidade.

Segundo Ramos (2000), o pensamento analítico que assume a possibilidade de uma definição do campo documentário trabalha com dois conceitos centrais: o de “proposição assertiva” e o de “indexação”. No primeiro, a partir de elementos e informações constitutivos da narrativa fílmica — depoimentos, narração etc. —, o discurso é carregado de asserções, ou seja, afirmações e saberes sobre aquela realidade que o documentário tematiza. O estatuto discursivo do documentário trabalha com proposições assertivas sobre aquilo que foi filmado e que tem o compromisso de ser verdadeiro e confirmável, não incorrendo em logro para o espectador.

O documentário tomaria, então, sua singularidade da ficção, ao possuir uma forma específica de representação, composta por enunciados do mundo, caracterizados como asserções. Estas asserções, por sua vez, podem ser analisadas como proposições, a partir de procedimentos que possuem a estrutura da lógica formal, no horizonte. (RAMOS, 2000, p. 198)

O fato de Robert Flaherty, em seu documentário *Nanuk, o Esquimó* (1922), ter registrado atividades que, na época, já não eram mais realizadas pelo povo *inuit* — como a pesca com arpões e a construção de *igloos* — não invalida o valor desta obra, já que nela estava em causa dar vida ao cotidiano tradicional dos *inuits*, que ainda estava presente na memória dos mais velhos e na cultura daquele povo. É claro que, diante do poder de evidência da imagem, ela poderia levar a imprecisões e erros de contextualização histórica com o passar do tempo. É por isso que se faz necessária a análise das imagens e do momento em que elas foram produzidas, a fim de determinar suas condições de existência.

O segundo conceito, chamado indexação, trabalha com a dimensão receptiva do documentário. “A idéia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional” (*Ibidem*, p. 199). Em outras palavras, existe uma espécie de acordo entre o realizador e o espectador no qual, dentro de uma série de convenções estabelecidas social e culturalmente, é possível determinar a que tipo de narrativa o espectador está tendo acesso. É claro que há casos em que realizador, propositalmente, pode aproveitar-se da ambigüidade do estatuto da narrativa cinematográfica para tentar confundir o espectador, seja para parodiar as “revistas cinematográficas” dos anos 30 — como em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941) e *Zelig* (*Zelig*, EUA, 1983) — seja para usá-la como atrativo na estratégia de divulgação do filme e meio de diferenciação com relação aos demais filmes de um gênero — como foi o caso de *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, EUA, 1999). Mas, mesmo nesses casos, são trabalhados elementos que são de domínio do espectador. E mesmo para causar “confusão”, isto deve estar acordado entre as partes — sabe-se que nem Kane nem Zelig existiram de fato e que a imprensa da época divulgou amplamente que as notícias que corriam na internet sobre o suposto desaparecimento de um grupo de documentaristas numa floresta

assombrada por uma lenda local foi uma estratégia criativa dos realizadores de *A Bruxa de Blair* para divulgar o filme, de baixo orçamento. “Também aqui, é razoável afirmar que o estatuto de documentário ou ficção, que a narrativa adquire socialmente, em geral coincide com os objetivos dos realizadores do filme.” (*Ibidem*, p. 199)

O que um filme documentário mostra? De início, podemos ver nesse registro um ato de memória, de preservação de certas vivências, rituais ou episódios que deveriam ser relegados às gerações futuras quando essas experiências já não contassem nem mesmo com a lembrança dos que ficaram. Ele, no entanto, pode também refletir sobre um determinado acontecimento, desempenhar ações educativas, debater um conflito, permitir a intervenção do autor na ação filmada, reconstituir um momento histórico ou mesmo revelar o processo através do qual um filme é produzido.

Para John Grierson — que nos anos 30 foi responsável tanto pela produção quanto pelos primeiros passos no desenvolvimento teórico do documentário enquanto gênero —, existem três fatores que determinam a identidade do documentário. Em primeiro lugar, o documentário deve ter uma estreita ligação com a “realidade”, registrando a vida e as histórias das pessoas. Por isso — ainda que Grierson aceite a possibilidade de reconstruções — o material de que o documentário é constituído deve ser recolhido *in loco*. Segundo, esse registro deve ser organizado a partir de um ponto de vista, de modo a oferecer uma visão profunda sobre o tema — o que não significa poder abarcá-lo em sua totalidade. É a intervenção direta do autor que vai diferenciar um filme documentário de uma obra que se pretenda “espelho da realidade”, um mero registro do que acontece em frente à câmera. Por último, o material recolhido deve ser trabalhado pelo documentarista de forma criativa, interpretando o tema, travando combinações e recombinações de forma a oferecer um relato profundo e dramático.

O documentário sempre foi um “ponto de vista”, uma atitude perante o objecto, sempre nos ensinou a ver desta ou daquela maneira, sempre nos revelou ou nos surpreendeu com as imagens e sons do mundo, sempre foi versátil e aberto a diferentes práticas e formas de cinema, não necessária e obrigatoriamente sério, objectivo, pesado ou socialmente útil. Esta última é apenas uma das opções de produção.

A valorização do documentário exige que se ultrapasse ideias e concepções estereotipadas dentro desse tipo de filme, promovendo-lhe um estatuto que até agora se encontrava ignorado por muitos, o de uma reflexão muito particular sobre a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo, podendo cativar o grande público. Por oferecer uma reflexão aprofundada sobre determinado tema desencadeia um envolvimento crítico sobre o mesmo e contribui, enquanto espaço de formas e conteúdos inesgotáveis, para uma melhor compreensão do mundo em que vivemos, indo ao encontro das exigências no que respeita ao tratamento aprofundado de determinado tema. (PENAFRIA, 1999, p. 78)

Delimitando assim a identidade, as possibilidades de atuação, as diferenças e os pontos de contato com as demais práticas fílmicas, gostaria de iniciar a análise de *Triunfo da Vontade* e *Olympia* enquanto prática documentária fugindo das duas posições extremas que vêm definindo as discussões sobre o tema, detalhadas no início deste capítulo.

Quando se diz que essas obras falseiam a realidade, que se trata de ficções travestidas de documentários e fabricadas para embotar o senso crítico de quem assistia a elas, parece que a crítica está a exigir dessas imagens um abarcamento total da realidade — algo que o documentário não se propõe como meta — e que essa realidade seja constituída por uma verdade absoluta sobre o que aconteceu. De fato, o que esses documentários mostram é uma visão positivada do nazismo através de suas manifestações festivas. Serviam para propagar determinados conceitos sobre o regime de Hitler que partiam da esfera dirigente. Mas a despeito de que muitos, talvez inclusive a própria documentarista, soubessem e até aceitassem o que se escondia por trás da máscara de harmonia e perfeição, o documentário tem a obrigação de nos mostrar um registro verdadeiro, não a verdade em si. O nazismo é uma experiência política e social que se diferencia por ter penetrado em todas as instâncias e formas de atuação social, colocando em ação “um capital mínimo de ideias e valores com capacidade para integrar as diferenças ou, pelo menos, de ligá-las através dos fios de um simbolismo amplamente reconhecido pelos indivíduos-cidadãos” (CATROGA, 2005, p.78). Nada poderia ser feito fora do que era estabelecido, sob pena de ser sumariamente eliminado. E naquele momento e para aquelas pessoas, aquela era a verdade do que viviam, independente de apoiarem ou não o regime.

Na outra ponta da discussão, encontra-se o argumento do registro puro e objetivo alegado pela cineasta. O tema será aprofundado no próximo tópico, mas por ora é possível dizer que, se a imagem, por si mesma, não mantém uma relação de continuidade com o mundo, o que dizer de uma prática caracterizada por uma reflexão particularizada sobre as pessoas e os acontecimentos do mundo? O fato de partir de um ponto de vista não quer dizer necessariamente que este seja falso ou enganador, ou mesmo que não caiba um posicionamento crítico na busca da origem e da referência dessas imagens. O não uso da criatividade com o trabalho da imagem não significa uma garantia de um registro verdadeiro, crível — o que, diante dos recursos disponíveis, não era o caso de Riefenstahl. Trabalhar com a imagem é uma forma de o indivíduo atuar sobre o mundo, mas ele jamais fará isso fora ou, pelo menos, sem considerar os códigos, as expectativas, as relações com o mundo e os demais indivíduos.

Nas origens do cinema, as imagens em movimento eram utilizadas tanto para experimentações científicas quanto para o entretenimento através de seus efeitos de ilusão. Enquanto, no primeiro caso, o objetivo era a decomposição do movimento ou registros astronômicos, nos segundo, os mestres da diversão procuravam trazer uma nova forma de espetáculo através da “ilusão verdadeira”. “Ils savent par tradition que la puissance d’illusion est à proportion de son effet de réel, de sa vraisemblance et de sa ressemblance extraordinaire avec la vie³³” (NINEY, 2002, p 25). Méliès também vai trabalhar esses efeitos “mais verdadeiros que o natural” tanto na recriação de histórias fantásticas para o *écran* quanto na produção de “les actualités reconstitués”, falsos curtas que trabalhavam eventos de forma sensacionalista.

Os documentários de Riefenstahl, tanto por seu estatuto quanto pelo trabalho criativo da cineasta, tornaram-se uma questão problemática exatamente por conseguir explorar os efeitos do real e da ilusão para criar algo que não é possível negar nem admitir. Uma ilusão que, no entanto, não pode ser confundida com ficção, devido às características de seu registro. Mas é preciso lembrar que, mesmo tendo servido a ideologias tão diferentes,

³³ “Eles sabem pela tradição que o poder da ilusão é proporcional a seu efeito da realidade, de sua probabilidade e de sua semelhança extraordinária com a vida.” {tradução livre}

o uso do documentário como instrumento de propaganda na Alemanha terá o perverso diferencial de fazer de sua mensagem algo que se pretende único, para além de escolhas, possibilidades, contradições. Enquanto as experiências de vanguarda no cinema, ainda que partindo de um ponto de vista engajado, apresentam novas formas de confrontar o real, a propaganda totalitária se reveste de um ideal de verdade objetiva e faz da imagem uma evidência em si da “verdade”, tudo para mostrar algo tendencioso, irreal por se fazer absoluto.

Ainsi par une inversion delirante, aux yeux de la propagande totalitaire le réel n'est pas l'aléa — ce qui résiste et nous échappe et qui reste toujours à comprendre — mais la vision grandiose, bien arrêtée au sommet, de ce que doit être et sera conformément au Principe, même contre toute évidence actuelle.³⁴ (*Ibidem*, p. 25)

Talvez tenha sido a partir dessa “inversão delirante” que Riefenstahl, em seu depoimento para *A Deusa Imperfeita*, tenha concluído que a mensagem que *Triunfo da Vontade* transmitia era de paz, de estabilidade e de trabalho para o povo alemão. Uma visão bastante difícil de corroborar não apenas pelo que sabemos que o nazismo provocou, mas também porque se faz necessário uma postura mínima de desconfiança diante daquilo que se coloca sem contradições.

³⁴ “Assim, por uma inversão delirante, aos olhos da propaganda totalitária, o real não é o risco – o que resiste e nos escapa e o que permanece sempre por compreender –, mas a visão imponente, parada bem na parte superior, do que deve ser e será de acordo com o Princípio, mesmo contra toda evidência atual.” [tradução livre]

2.2 O poder da ilusão pelo efeito do real: propaganda e documentário no regime nazista

Ao falar sobre o que faz de Louis Lumière o inventor do cinema — ou pelo menos “o mais inventor do cinema”, Jacques Aumont (2004, p. 30) diz que Lumière “é aquele que mais se aproxima da conjunção ideal dos três momentos maiores dessa invenção: imaginar uma técnica, conceber o dispositivo no qual ela será eficaz, perceber o objetivo em vista do qual essa eficácia se exerce.” É o encontro desses três momentos que irá permitir os desenvolvimentos e transformações que o cinema sofrerá ao longo do século XX. Isso ocorre, por exemplo, com o advento dos filmes de ficção. Produtos com maior tempo de duração, utilizando novas técnicas de montagem — incluindo o uso de cenários e atores para contar uma história previamente concebida —, a interação desses filmes com peças de teatro ou mesmo a construção de espaços próprios para sua exibição, além da possibilidade de criar momentos de tensão, tornam esses filmes cada vez mais populares. Isso faz, por um lado, com que o público deixe de lado as imagens produzidas pelos pioneiros — chamadas pelas mais diversas designações: *documentaires*,³⁵ *actualités*, *topicals*, *interest films*, *educationals*, *expedition films*, *travel films* e, após 1907, *travelogues* (BARNOUW *apud* PENAFRIA, 1999, p.37) —, mas, por outro, faz com que os contornos da identidade do documentário como prática fílmica comecem a ser delineados.

Diante disso, podemos concluir que um filme ou um conjunto de filmes — seja documentário, ficção, filme comercial, institucional ou de propaganda

³⁵ Apesar da coincidência de nomes, a produção de *documentaires*, termo utilizado para designar os primeiros filmes, não coincide com a produção de filmes do gênero documentário. “[Nas imagens dos pioneiros] O objetivo da filmagem era apenas o de registrar diversas actividades, quer humanas, quer animais. O encanto e fascínio por essa capacidade mimética condicionou o olhar de seus autores para a mera reprodução. Nesta altura, questionar essa reprodução e definir uma prática de documentário era ainda prematuro. Não existe a definição de uma prática; o que existe é um contributo para a mesma” (PENAFRIA, 1999, p. 38). No Brasil, esses filmes eram chamados de vistas ou filmes naturais [*naturaes*], em oposição aos filmes de enredo ou posados. “Todas as filmagens brasileiras realizadas [de 1898] até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor a fita de enredo, o ‘filme posado’, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908.” (GOMES, 1996, p.24)

etc. — só conseguirá se tornar um marco significativo na construção de formas de filmar quando da conjunção desses três momentos. Mas isso pode ser dito mesmo quando o objetivo for utilizar esses filmes como instrumentos de propaganda política e de controle da opinião pública? Apesar de hoje questionarmos a qualidade e até abominarmos o conteúdo dos documentários produzidos na Alemanha durante o período nazista, é impossível negar que neles vemos o encontro de uma técnica, exercida dentro de um determinado dispositivo e com objetivos bem delimitados.

Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. (...) O cinema não foi *apenas um instrumento de propaganda para os nazistas*. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela. (...) Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem. (FERRO, 1992, p. 72-73, grifo meu)

Segundo Furhammar e Isaksson (1976), a produção cinematográfica nazista dava grande ênfase à produção de documentários. Alguns deles, de curta duração, foram produzidos antes mesmo da chegada dos nazistas ao poder e veiculados nos cine-jornais da UFA³⁶. Em 1927, apesar de o Governo de Weimar manter a UFA e um terço de suas ações, o controle da empresa passa para Alfred Hugenberg, futuro ministro da Economia no III *Reich*, que então financiava secretamente partidos nacionalistas, entre eles, os nazistas. Nos anos 20 e 30, dirigentes políticos de lugares e ideologias os mais variados verão no documentário um instrumento único de educação, de formação ideológica e de persuasão das massas³⁷. Mas por que o gênero documentário tinha essa importância? E de que forma podemos ver nos

³⁶ Em 1917, é fundada na Alemanha a *Universum Film Aktien Gesellschaft* (UFA), que será o maior pólo do cinema alemão dos anos 20 e 30. De início, os filmes produzidos pela UFA eram utilizados pelo exército alemão (*Reichswehr*) como forma de combater a propaganda da Tríplice Aliança durante a Primeira Guerra. Nos anos 20, os estúdios da UFA irão abrigar a produção dos principais marcos do cinema expressionista daquele país, além de obras inspiradas no realismo soviético. Com a ascensão de Hitler, em 1933, as experimentações e a discussão de temas sociais são suprimidas pela ditadura totalitária, que passa a ter controle total sobre a UFA e faz dela o pólo produtor dos filmes de propaganda nazista.

³⁷ Durante o Estado Novo (1937-1945), o Governo Vargas criou, em 1939, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). O órgão era responsável por coordenar a propaganda oficial do Governo e por censurar os meios de comunicação. Tal modelo foi inspirado pelas experiências de propaganda em ditaduras de outros países, em que se sobressai o culto à personalidade e a disseminação da propaganda nas diversas manifestações culturais.

documentários produzidos nesse período a conjunção dos três elementos que tornam essa experiência única?

Para tentar responder a essas questões, gostaria de analisar alguns trechos do documentário *O Eterno Judeu* (*Der Ewige Jude*, ALE, 1940), dirigido por Fritz Hippler.³⁸ Quando a Polônia foi invadida pelos nazistas, Goebbels designou uma equipe de cinegrafistas chefiada por Hippler para registrar imagens dos judeus que passaram a viver nos guetos daquele país. O filme mostra o judeu como um elemento estranho e daninho, que deve ser exterminado com a mesma veemência com que se elimina uma praga capaz de transmitir doenças contagiosas. Assim, não é coincidência o fato de esse filme ter sido lançado na mesma época em que a Solução Final e as pesquisas para a utilização de Zyklon-B (um pesticida) nas câmaras de gás haviam sido instauradas na Alemanha.

Na abertura do filme, os letreiros mostram o título do filme e a formação de uma estrela de Davi na tela. Nos quadros seguintes, são apresentados a “natureza”³⁹ do filme (*Ein docūmentarischerfilm*) e os nomes dos responsáveis pela direção, música e filmagem, respectivamente. Por fim, uma espécie de “nota de esclarecimento” sobre o filme, que diz:

Os judeus civilizados que vemos na Alemanha representam apenas uma parte do seu caráter racial. Este filme nos mostra, em cenas autênticas, feitas nos guetos poloneses, como os judeus são, antes de se encobrirem sob a máscara do europeu civilizado.

É importante notar nesse texto como o fato de se tratarem de “cenas autênticas” parece querer não só legitimar o ponto de vista das imagens que virão a seguir, como ser uma prova irrefutável dessa natureza judaica ainda em descoberto na Polônia. Como foi dito no capítulo anterior, esse tipo de

³⁸ Existe uma grande dificuldade para se encontrar os filmes de propaganda do regime nazista no Brasil, mesmo em arquivos de cinema. Para se ter uma idéia, a versão em DVD de *Olympia* foi lançada aqui no segundo semestre de 2006. Já *Vitória da Fé*, o primeiro documentário realizado por Riefenstahl sob encomenda de Hitler, encontra-se disponível no site de vídeos YouTube (www.youtube.com). Os trechos de *O Eterno Judeu* a que se faz referência neste trabalho estão inseridos no documentário *Arquitetura da Destruição* (*Architektur des Untergangs*, SUE, 1992), dirigido por Peter Cohen. Apesar dessa deficiência, esses trechos já são de grande valia para a proposta de análise que se coloca.

³⁹ Segundo o conceito de indexação, esta é uma forma de estabelecer um acordo entre o realizador do filme e aquele que o vê. A partir de então, o espectador vai encarar as imagens que se seguem como uma narrativa documental, cujos efeitos no público serão bem mais intensos do que os de uma narrativa ficcional. (RAMOS, 2000, p. 198 a 201)

associação é possível, porque o filme tem o poder de mobilizar, no espectador, mecanismos mentais como lembranças, sentimentos e sensações. E o faz exatamente por possuir estruturas que Munsterberg considera análogas à memória e imaginação humanas. O espectador lida com um tipo de imagem que reproduz a profundidade e o movimento contínuo e usa suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo. Munsterberg acaba por concluir que a recepção dessas imagens se configura em uma mistura de fato e símbolo, referindo-se “à condição do espectador que aceita a aparência de profundidade e, ao mesmo tempo, sabe que essa profundidade não é real; envolve-se no ‘como se’ da ficção e guarda consciência de que há uma convenção que permite o jogo.” (XAVIER, 2005, p. 19 e 20)

Há também a relação entre texto e imagem, que, em *O Eterno Judeu*, conduz o entendimento e os sentimentos em relação às pessoas e situações que serão mostradas, revelando ao espectador uma “verdade” até então encoberta. Algo semelhante pode ser encontrado no documentário *O Homem com uma Câmera* (*Chelovek s Kinoapparatom*, 1929, dirigido por Dziga Vertov), mas com objetivos bem distintos. Para estabelecer uma linguagem própria ao cinema, separada da linguagem do Teatro e da Literatura, Vertov acreditava que o olho mecânico da câmera seria capaz de nos mostrar a “verdade nua” através de seus efeitos, fazendo da imagem fílmica algo melhor do que aquilo que se vê pelo olho humano, por natureza imperfeito. Sem utilizar o artifício da narração, suas imagens retratam o dia-a-dia do povo soviético e explora os efeitos da montagem de todas as formas possíveis. Retomando o primeiro capítulo, percebe-se que o diretor utiliza a montagem como forma de organizar o olhar do espectador, evidenciando uma determinada visão de mundo. Vertov também defendia o abandono da ficção, que considerava uma influência corruptora do proletariado.

As legendas que dão início ao documentário preparam o espectador para estar diante de um filme experimental, rodado na URSS, com o objetivo de reproduzir as imagens da vida sem utilizar títulos, narração, cenários e atores. Membros do alto escalão do *Reich* admiravam o modo de filmar soviético, com suas qualidades artísticas e seu forte poder de convencimento (mas sem levar em conta os pressupostos teóricos para a produção desse

tipo de imagem). Goebbels chegou a recomendar o trabalho feito por Eisenstein em *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potymkin*, URSS, 1925) como exemplo a ser seguido pelos realizadores alemães, pois, para ele, esse filme seria capaz de tornar bolchevique alguém que não tivesse uma ideologia firme.

Mas enquanto Vertov, impressionado com as potencialidades que iam sendo descobertas no trabalho com a imagem, pretendia, com isso, defender o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica capaz de uma percepção nova e melhor do mundo sem utilizar artifícios do Teatro e da Literatura, o princípio de autenticidade da imagem era utilizado pelos realizadores nazistas para fazer do ponto de vista uma visão objetiva, neutra e, sobretudo, verdadeira. Em nenhum momento a legenda do filme de Vertov afirma que vai trazer a experiência real, e sim uma visão a partir de um trabalho experimental e da tentativa de um contato mais direto com a vida a ser captada. É uma proposta, uma maneira de ver entre tantas outras possíveis. Em *O Eterno Judeu*, a impressão de realidade é deliberadamente transformada em realidade.

Conduzida por uma música sinistra, as imagens mostram judeus sujos, maltrapilhos, com aparência doentia e feições desconfiadas, acompanhadas pela seguinte narração:

Em todo lugar que uma mácula surge no corpo do povo, eles se fixam, alimentando-se do organismo em decomposição. Eles lucram com a doença do povo. Empenham-se em perpetuar toda condição patológica. Assim é na Polônia e assim foi na Alemanha. Assim os judeus se comportam através da História.

Em seguida, aparecem cenas de ratos, milhares deles, correndo pelos becos, andando por meio de alimentos, infectando tudo em sua volta. Imagem e texto comparam os judeus a esses seres perniciosos, que conseguem contaminar a mentalidade dos alemães tanto quanto os ratos conseguem espalhar Tifo, Peste ou Cólera.

Em outro momento, o filme contrapõe imagens assépticas de estátuas gregas e pinturas renascentistas embaladas pela abertura de *O Fantasma da Ópera* a imagens de pinturas expressionistas num fundo musical que mais lembra risadas de chacota ou a reação de alguém em estado de delírio.

Associam assim as “deformidades” destas obras com um alegado caráter degenerado de seus apreciadores, os judeus, enquanto os alemães seriam aqueles que cultivam uma arte de formas puras e belas.

Quanto o que diz respeito à narração, o cinema se torna sonoro no final dos anos 20 — apesar de o som direto só ter sido realmente possível em 1959, com a invenção de um aparelho de captação portátil em um ambiente fora de estúdio. Enquanto os filmes se tornam falados, as imagens mudas do documentário passam a ser comentadas, explicadas por uma voz *off*. O comentário, no documentário de propaganda, não é mostrado como **um** ponto de vista em relação à interpretação das imagens, mas como **o** ponto de vista, visão única e justa dos fatos.

Si l'usage du commentaire omnipotent a vite dominé (...) c'est qu'au tournant des années 30, la forme documentaire s'institutionnalise : elle cède toujours plus de terrain en tant que recherche artistique d'avant-garde, aventure de la perception et de la conception, au profit d'une instrumentalisation socio-politique comme média de masse, “prévision du monde.”⁴⁰ (NINEY, 2002, p. 70)

Com relação à forma, ainda que passando longe do mesmo resultado, as imagens descritas acima são claramente inspiradas nos filmes realistas soviéticos — em que um apurado trabalho de montagem e edição conseguia apreender da imagem um grande poder de mobilização dos sentidos. Mas o que é interessante notar é a maneira simples, didática e direta com que este documentário define os vilões e os mocinhos, não deixando dúvidas para qual lado se deve pender.

Sabemos (e se sabia à época) que as imagens de *O Eterno Judeu* foram rodadas na Polônia ocupada — somos cientes também do tipo de tratamento que um invasor, em especial o invasor nazista, costuma dar às populações dos territórios ocupados e aos seus inimigos declarados. A própria Riefenstahl teve a oportunidade de testemunhar esses fatos quando foi incumbida de trabalhar como fotógrafa junto às tropas alemãs. Mas ao assistirmos a essas imagens, a impressão que se tem não é a de se estar

⁴⁰ “Se o uso do comentário onipotente o dominou rapidamente (...) é porque com o início dos anos 30, a forma documentário se institucionaliza: ele cede sempre mais terreno de uma pesquisa artística da vanguarda, aventura da percepção e da concepção, em benefício de uma instrumentalização sócio-política como *media* de massa, ‘previsão do mundo.’ ” [tradução livre]

diante de uma determinada comunidade judaica, mas sim do próprio arquétipo do judeu, incapaz de mudar por ser incapaz de se adequar. Apesar disso, não é possível achar que, devido ao que se mostrava, os espectadores acreditavam que os judeus assim viviam, porque gostavam — ou seja, que o documentário seria capaz de direcionar tão diretamente uma opinião ou embotar o senso crítico de quem o visse. A questão é que, quando os nazistas assumiram o poder, encontraram uma sociedade já imbuída de noções anti-semitas e com perspectivas eliminacionistas prontas para serem mobilizadas a extremos até então inimagináveis. E não se está falando de pessoas que ignoravam o que estava acontecendo ou que não tivessem autonomia para não se tornarem, de alguma forma, perpetradores do Holocausto.⁴¹ Segundo pesquisas de opinião pública feitas na Alemanha pela própria SS entre 1939 e 1944, os alemães estavam bem informados, por exemplo, sobre os campos de concentração e a preparação para a invasão da Rússia, violando o Pacto de Não-Agressão estabelecido entre os dois países. (ARENDT, 1998, p. 339)

O objetivo político pode muito bem ser repulsivo, mas se se considera só o que ocorre e o que é dito e feito no *filme* tem-se que, como membro da platéia, escolher o lado certo. Os filmes de propaganda têm o bem e o mal tão bem ordenados, com seus personagens bem definidos e seus conflitos claramente desenhados, que há pouca escolha além de reagir com as violentas reações que são provocadas. (...) Confiando no fato de que as pessoas em estado de excitação são receptivas a influências que de outro modo seriam esquadrihadas, os propagandistas fazem tudo que podem para provocar emoções, para que mais facilmente possam conduzi-las à sua meta política. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 148).

Ainda que a propaganda nazista nos pareça hoje carecer de originalidade e imaginação — ainda que seja inegável que tenham cumprido seu papel na mobilização dos afetos do povo alemão — é preciso lembrar que esses filmes contavam com uma forte estrutura que controlava desde a censura dos roteiros até a exibição desses filmes dentro e fora da Alemanha. O projeto de propaganda dos nazistas — com sua arquitetura e monumentos grandiloqüentes, suas festas, seus uniformes, seus atos de expurgo daquilo

⁴¹ Para saber mais sobre o papel do povo alemão no genocídio de judeus durante a era nazista, ver GOLDHAGEN, Daniel Jonah. *Os carrascos Voluntários de Hitler* — o povo alemão e o Holocausto. 2. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

que era considerado fora dos altos padrões culturais do Nacional-Socialismo, seu forte apelo emocional e dramático — combinava arte e política a fim de se colocar acima da realidade, eliminando qualquer referência do passado ou de experiências contemporâneas e se colocar como algo eterno e atemporal. Nada podia ser produzido ou veiculado fora dos rígidos parâmetros estabelecidos pelo Ministério da Propaganda.

Já foi dito em vários momentos que as obras de Leni Riefenstahl são um diferencial, um caso à parte na produção cinematográfica alemã durante a vigência do III *Reich*. Enquanto as demais produções cinematográficas realizadas no período se dividiam entre a visão de Hitler — em que as mensagens da propaganda deveriam se resumir a poucos pontos, repetidos incessantemente e sem muita sofisticação na linguagem, já que “as grandes massas (...) têm uma capacidade de recepção muito limitada, uma inteligência modesta, uma memória fraca” (HITLER *apud* LENHARO, 2001, p.47) — e a do ministro de Propaganda, Joseph Goebbels — em que, para conquistar o coração do povo e mantê-lo, o filme de propaganda deveria utilizar comparações sutis e apelar para as emoções simples do povo com o objetivo de reforçar preconceitos e valores da própria sociedade através do entretenimento —, a cineasta consegue impor um estilo próprio, com um trabalho de imagem de forte conotação simbólica e emotiva, fazendo de seus documentários as obras fílmicas mais expressivas da era nazista.

Ainda que filmes como *O Eterno Judeu* e *Judeu Süß* sejam esclarecedores no entendimento das teorias de propaganda do *Führer* e de seu principal Ministro, a Europa dos anos 30 reconheceria a força da nova e grande Alemanha através de outro tipo de cinematografia — que, diga-se, jamais sujou as mãos com a abordagem mais ou menos explícita da questão judaica. (...) Entraria em cena a beleza altamente técnica das imagens de Leni Riefenstahl (KURTZ, 2000, p. 155 e 156)

Ao retratar o congresso de Nuremberg, Riefenstahl realiza a sagração definitiva de Hitler junto ao povo alemão, que se coloca, em júbilo, ao seu serviço. O documentário tem início com os seguintes letreiros:

Em 5 de setembro de 1934. Vinte anos após o início da Primeira Guerra Mundial. Dezesesseis anos após o início do nosso sofrimento. Dezenove meses após o início do Renascimento alemão. Adolf Hitler

voa para Nuremberg de novo para rever as colunas de seus fiéis seguidores.

A primeira frase é mostrada com um vigoroso retumbar de tambores. As duas frases seguintes, que falam sobre a Primeira Guerra e prejuízos que ela trouxe para a Alemanha, trazem uma música forte e ameaçadora. Logo depois, o “temor” é anulado por um som suave e conciliador, enquanto a tela mostra o tempo passado desde o início do “Renascimento alemão”. Por fim, uma música forte, mas agora encorajadora, anuncia junto com o letreiro o retorno de Hitler a Nuremberg.

Sejam celebrações, desfiles, discursos, sejam momentos formais e informais, Riefenstahl tenta tirar de cada imagem e som captados o máximo de expressão e dramaticidade. O documentário mescla as atividades oficiais — em que se traçam as novas diretrizes do NSDAP e da Alemanha com o expurgo das dissidências dentro e fora do partido — com momentos “cotidianos”, em que se pode ver os bons resultados da cultura nazista junto ao povo sorridente, solidário, encarando o futuro sem deixar de lado a tradição. Em *Triunfo da Vontade*, acontecimentos aparentemente banais, pessoas do cotidiano, a arquitetura bucólica de uma cidade, homens e jovens de uniforme se tornam partes de um organismo autofundante e quase biológico, cuja harmonia é garantida pela figura de Hitler. Através do trabalho de câmera e da edição, com *travellings*, panorâmicas e grandes planos em câmera baixa das massas de uniforme; câmera alta e planos mais aproximados de Hitler isolado contra o céu; cortes que dão vida a prédios e monumentos, agilidade às ações e composições emocionais que contrapõem Hitler e seus seguidores, o congresso se torna uma grande epopéia e ganha, assim, uma nova conotação, emotiva e empolgante, em que as trevas e as incertezas de um passado miserável dão lugar a um espetáculo fascinante de paz, beleza, equilíbrio e fraternidade.

Essa idéia fica bastante clara na cena do acampamento da Juventude Hitlerista, instalada nos arredores de Nuremberg durante o congresso. Com uma música alegre ao fundo, vemos meninos e rapazes bem apessoados e nutridos, sempre com um sorriso no rosto. Começam o dia tomando banho, fazendo a barba, preparando o café da manhã. Tudo de forma ordeira e

planejada. As tarefas são bem divididas e todos procuram se ajudar mutuamente, principalmente os mais velhos em relação aos mais jovens. Algumas tomadas destacam meninos dando prazerosas gargalhadas, contrapondo outras cenas de jogos praticados em grupo. Até mesmo as lutas são feitas em clima festivo, numa grande e inocente brincadeira.

Olympia é dividido em duas partes, *Festa do Povo* (*Fest der Volker*) e *Festa da Beleza* (*Fest der Schönheit*). Riefenstahl abre seu documentário com tomadas realizadas na Grécia, onde foram realizados os Jogos Olímpicos antigos. A câmera explora ruínas de templos antigos e suas colunas imperiosas, ainda que carcomidas pelo tempo. Seguem-se imagens de brancas estátuas de homens e mulheres de olhos vazados, cultuadas pela estética nazi como símbolo de pureza e perfeição — apesar de se saber hoje que essas estátuas eram pintadas, tendo perdido a cor e os traços no decorrer dos séculos —, até chegar à famosa estátua do arremessador de disco que, como foi dito no capítulo anterior, “transforma-se” em um ser humano a realizar o arremesso de disco. E assim vai aparecendo o atleta arremessando um dardo, ou belas moças esguias fazendo movimentos suaves e ritmados, realizando o sonho moderno de Pigmalião. Fusão do antigo e do moderno, este último sendo encontrado ao final do percurso da tocha olímpica na bela Alemanha hitlerista.

Em *close* ou em grandes planos, com câmeras baixa e alta — chegando ao extremo de cavar buracos na área de competição e usar balões para realizar tomadas aéreas —, em velocidade lenta ou rápida, o corpo é captado, fragmentado e alienado nos movimentos, nos músculos retesados, na respiração ofegante, nas expressões de dor e alegria dos atletas. De uma prova de longa duração — cuja edição foi pensada de forma a não deixá-la monótona e entediante —, Riefenstahl faz da maratona uma verdadeira luta de contornos épicos. Luta contra o adversário, contra as agruras dos 42 quilômetros do percurso, contra o corpo que vai ficando mais extenuado e que só se mantém em movimento pela vontade de chegar ao estádio.

É importante ressaltar que o esporte, tal como o conhecemos, foi um movimento que se desenvolveu dentro de condições históricas bem particulares. O esporte, entendido como competições físicas, com regras estabelecidas, entre indivíduos ou equipes, vai se desenvolver entre 1870 e

1914, acompanhando o desenvolvimento industrial e o crescimento das cidades. O movimento olímpico, fundado pelo Barão de Coubertin em 1898, tinha objetivos fundamentalmente sociais e políticos: melhorar as qualidades físicas dos cidadãos e deslocar os conflitos entre nações para um campo mais “neutro”. Nos anos 20, após o fim da Primeira Guerra, o esporte se torna um grande fenômeno social e cultural, passando a fazer parte do debate político. Em 1936, na época dos Jogos Olímpicos de Berlim, o esporte já figurava em quase todos os projetos de sociedade do mundo ocidental.

Le bienfait moral de la discipline collective dans le sport de compétition, si ardemment défendu par les pédagogues des meilleures écoles britanniques, ne fut pas communément accepté avant le début du vingtième siècle. Mais, une fois répandue, cette idée somme toute assez bizarre devint partie intégrante de toutes les ideologies autoritaires : aussi bien en Russie soviétique qu'en Allemagne nazie, le sport fut considéré et utilisé comme un moyen de fabriquer des “hommes nouveaux” dans le moule héroïque et discipliné que ces deux idéologies exigeaient.⁴² (BELLOS, 2002, p.90)

Mais do que uma competição entre nações, o filme retrata a supremacia do melhor e do mais forte, em que somente aqueles de determinada raça ou compleição física serão dignos de pertencer ao Olimpo da humanidade — da mesma forma que somente a raça ariana poderia fazer parte do regime nazista e da nova Alemanha. Tanto em *Triunfo da Vontade* quanto em *Olympia*, percebe-se um apurado domínio da câmera e das possibilidades da montagem para a constituição do “belo técnico”. Tendo uma inegável identificação com os ideais estéticos do nazismo — ainda que Riefenstahl tente, em suas justificativas de defesa, fazer disso uma concepção unívoca da beleza, da harmonia e da perfeição —, a cineasta, em sua busca incansável por um ideal, faz ignorar solenemente as contradições da realidade por ela filmada, construindo assim um mundo que se forma a partir de uma exigência ditatorial pela beleza. “O propagandístico, na obra de Leni, é inseparável de sua própria natureza compulsivamente perfeita (...). A

⁴² “O benefício moral da disciplina coletiva no esporte competitivo, defendido tão ardentemente pelos pedagogos das melhores escolas britânicas, não foi amplamente aceito antes do começo do século XX. Mas, uma vez propagada, esta idéia um tanto bizarra transformou-se em parte integrante de todas as ideologias autoritárias: desde a Rússia soviética até a Alemanha nazista, o esporte era considerado e usado como meio de fabricação dos ‘homens novos’ no molde heróico e disciplinado que estas duas ideologia exigiam.” [tradução livre]

imagem de Riefenstahl já é em si, a sua própria propaganda: ela se vende pelas suas qualidades inerentes.” (KURTZ, 2000, p. 157)

Quando os crimes cometidos pelo regime de Hitler foram descobertos, a cineasta passou a ser identificada com o regime para o qual trabalhou. O que foi agravado ainda mais depois que Riefenstahl alegou, em sua defesa, desconhecer as práticas de extermínio dos nazistas e nunca ter sido filiada ao NSDAP — para ela, não se poderia, portanto, ver em seus filmes qualquer conotação política. Tais argumentos foram amplamente discutidos nas últimas décadas, podendo se chegar a duas conclusões sobre eles: na primeira, eles não passam de uma versão cínica, proferida por alguém que, não satisfeita de ter escapado de uma condenação mais severa, ousa ter algum mérito por obras que exaltaram um regime que provocou tanto sofrimento. A segunda conclusão que se pode tirar é que estamos diante de uma tentativa desesperada de se redimir de uma condenação individual por uma culpa que é coletiva, em uma situação social e política cuja possibilidade ainda hoje difícil de compreender. Um momento em que, ironicamente, o agrupamento político mais radical a governar na Europa deixou de lado a tática golpista e chegou ao poder através de uma surpreendente escalada eleitoral, apesar de suas idéias abertamente anti-semitas, antibolchevistas, revanchistas e militaristas. (GOLDHAGEN, 2002, p.97)

Não quero aqui discutir o mérito em torno dos julgamentos dos filmes de Riefenstahl no pós-guerra, mas gostaria de colocar essa discussão em outros termos, focando a maneira como a cineasta define seus próprios documentários nos depoimentos deixados por ela no documentário *A Deusa Imperfeita (Die Macht der Bilder Leni Riefenstahl)*, ALE, BEL, ING, 1993), dirigido por Ray Müller. O diretor reconstrói a trajetória biográfica de Leni Riefenstahl desde o início de sua carreira como bailarina até o início dos anos 90, em que a diretora se dedica a realizar imagens do fundo do mar. O eixo principal do documentário são os depoimentos da própria Riefenstahl, que mesmo com mais de 90 anos percorre os locais onde viveu os principais momentos de sua carreira — os Alpes, os estúdios da UFA, o local onde ocorreu o congresso de Nuremberg, o *Olympiastadion* de Berlim — e as próprias lembranças com uma impressionante lucidez. Isso significa, inclusive, momentos de embate entre Riefenstahl e Müller — responsável

também por entrevistá-la —, em que a cineasta revela seu gênio forte e dominador mesmo sobre um trabalho que ela não está dirigindo. A despeito de dizer que não se importa mais com o que passou, o documentário revela também o desconforto de Riefenstahl em relação a diversos momentos de sua atuação junto ao regime nazista, como o documentário *Vitória da Fé* (que ela renega) e seu relacionamento com Goebbels e Hitler. É interessante notar, em *A Deusa Imperfeita*, que a noção de documentário trabalhada por Müller consegue desconstruir a noção de documentário defendida por Riefenstahl, na medida em que contrapõe argumentos e informações conflitantes sem, no entanto, tentar chegar a um “veredicto” sobre sua personagem ou dar uma imagem única e imutável.

Pretendo, com isso, não chegar à real natureza desses filmes ou às intenções de Leni Riefenstahl ao filmá-los, mas perceber como ela constrói, ao longo dos anos, as diferenças entre seus filmes — definidos e reafirmados por ela como documentários — e os de propaganda nazista do período. Pelas possibilidades que permite e pelas dificuldades de se estabelecerem delimitações precisas tanto com relação aos demais modos de filmar quanto entre as várias possibilidades dentro do gênero, é difícil oferecer uma definição unânime sobre o documentário. E é exatamente com isso que Riefenstahl vai basear sua defesa.

Ao falar sobre *Triunfo da Vontade*, ela conta que os noticiários da época eram estáticos, sem movimento. E que, por isso, decidiu realizar tomadas móveis para tornar o produto mais interessante. Além disso, acreditava que a montagem deveria seguir uma seqüência que se assemelhasse a uma dança, uma música, conectando as imagens pelo fio da sensibilidade. Quando Ray Müller pergunta se seria essa qualidade artística a causadora das críticas do pós-guerra, ela responde:

Pode-se fazer um noticiário [sobre um evento] — e, na verdade, eles foram feitos — ou se pode tentar transformar o material em um filme que seja interessante e sem tomadas de poses. O senhor notou que neste filme não há comentário no sentido comum da palavra? Não há nenhum comentário que tenha de explicar nada. Esse é um aspecto que distingue um documentário de um filme de propaganda. Se fosse propaganda, como muitos dizem, haveria um comentarista para explicar o verdadeiro significado e o valor da ocasião. Esse não foi o caso. (Depoimento de Leni Riefenstahl em *A Deusa Imperfeita*)

Para Riefenstahl, a presença de imagens estáticas, posadas, em que a montagem das cenas segue as demandas de um texto lido em *off*, que por sua vez vai conduzir o entendimento que o público deve ter daquilo que está vendo, são características que definem o noticiário e os filmes de propaganda. Já um filme documentário, gênero em que a cineasta inclui as suas obras, possui características bem distintas: suas imagens possuem movimento; registram as ações das pessoas e os acontecimentos de forma natural, da forma que ocorreram. Além disso, a montagem privilegia o efeito emocional e simbólico das imagens, e não a informação pura e simples do que está acontecendo. E o mais importante: falta um comentário que conduza o entendimento das imagens. Se eles não existem, não se pode dizer que as imagens defendem um ponto de vista. O entendimento a ser tirado dessas imagens vai depender de uma idéia individual de cada espectador.

Ao colocar os argumentos dessa maneira, Riefenstahl está utilizando, nos dias de hoje, uma definição da época sobre noticiário e propaganda para dizer o que seus filmes *não são*, pretendendo com isso neutralizar as reações da crítica. Em verdade, as obras de arte têm a característica de guardar algo de seu tempo, mas também são dotadas de uma força de incidência imediata para a cultura do nosso tempo. Algo do passado, mas que ocorre no presente ainda que seus conteúdos culturais não nos sejam decifráveis, devido à distância temporal, portadora de uma essência não mais metafísica, a obra de arte é considerada como ação humana, sendo matéria de pesquisa e de interpretação histórica. Assim, o valor de uma obra não pode ser considerado absoluto e perene, mas algo capaz de se repropor continuamente e em termos sempre diversos. “Estético ou moral, o juízo é sempre um juízo histórico, porque não é pronunciado com base em uma verdade científica, mas em relação com uma determinada situação humana.” (ARGAN, 1993, p. 18).

Senão, vejamos. No documentário de Müller, em um determinado momento — mas ainda na discussão sobre *Triunfo da Vontade* —, o diretor comenta a presença forte de dois elementos em contraste: Hitler e o povo. Ao perguntar se essa era uma técnica consciente, Riefenstahl despista. “Não havia mais nada. Havia somente Hitler e o povo.” Ora, a provocação de

Müller era exatamente em torno da forma como Riefenstahl *mostrava* Hitler e o povo. Existem inúmeras possibilidades para se mostrar isso, mesmo quando se está filmando eventos não-posados.⁴³ E Riefenstahl escolheu filmar Hitler em câmera alta, dando uma idéia de engrandecimento de sua figura. Nos discursos, enquadrava o rosto do *Führer* em primeiro plano, montando essas tomadas com outras em que se vê os rostos dos membros do Serviço de Trabalho do *Reich* ou dos jovens da Juventude Hitlerista, como se estivessem a travar um diálogo íntimo. Riefenstahl comenta que, com o uso de um determinado tipo de lente, conseguiu fazer com que os soldados com bandeiras se tornassem um mar de suásticas, que parecem movimentar-se por si mesmas e não porque alguém as está segurando. Em diversas seqüências, podemos ver Hitler mostrado contra as nuvens, individual, isolado, a contemplar os milhares de participantes do evento. E pelas mãos de Riefenstahl, estes aparecem como grandes blocos, indistintos, desumanizados. A documentarista tenta, sem sucesso, parecer que não tem consciência da historicidade intrínseca da arte e que ignora a profunda ligação entre a ação artística e a ação histórica.



Figura 2.1

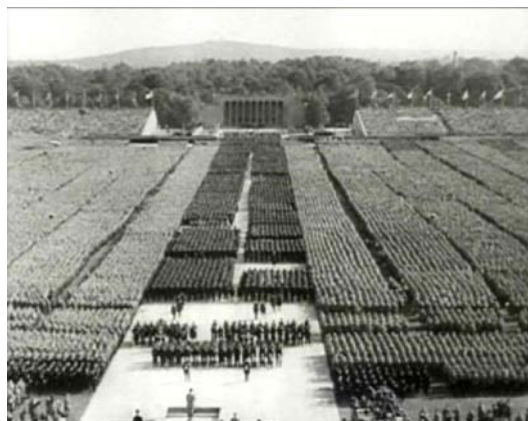


Figura 2.2

⁴³ Tanto em *Triunfo da Vontade* como em *Olympia*, é possível perceber — pelo tipo de montagem, pelos rostos *em close* obtidos, entre outras coisas — seqüências que seria impossível que tivessem sido filmadas no momento em que aconteceram. Mas o que encenam são fatos verídicos — como nas provas de vela e remo de *Olympia*, em que não seria possível filmar (ou pelo menos fazer as tomadas pretendidas por Riefenstahl) sem atrapalhar os competidores. Muitas foram filmadas antecipadamente, para depois serem inseridas no contexto. Como já foi explicado em nota anterior, o uso de reconstruções foi legitimado pela escola griersoniana, contemporânea de Riefenstahl.



Figura 2.3

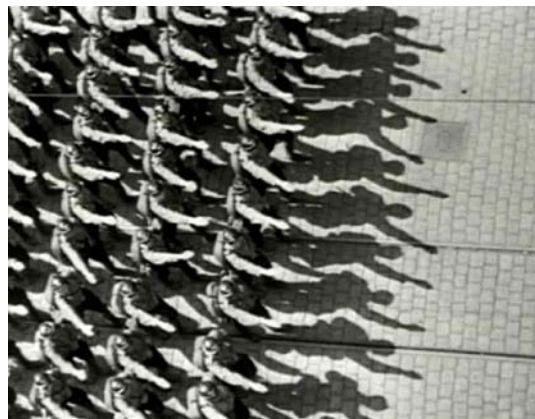


Figura 2.4

O discurso evidenciaria sentidos em seu funcionamento, ele é produtor de sentidos em seu funcionamento, seu deslizamento, solicitando, sempre, pontos de articulação, deslocamentos, falhas. Assim, libera-se o discurso do constrangimento lógico de uma anterioridade absoluta, e abre-se a possibilidade de introduzir o *registro social*, de refletir sua inscrição num *processo* eminentemente *social*, o que implicaria pressupor certos desdobramentos: conflitos, reconhecimentos de relações de poder, representações instituídas, constituições de identidades, imaginário social, etc. (MATTOS, 2000, p.289, os grifos são da autora)

Naquele período, entre as diversas maneiras de aproximação entre o indivíduo e o real através da imagem, Riefenstahl conseguiu criar novos parâmetros capazes de provocar emoção e envolvimento com o que é visto. Em seus depoimentos concedidos no pós-guerra, quando dá a definição sobre suas obras, mostra um grande domínio dos códigos, dos discursos em torno do que era considerado propaganda política à época — ainda que alegasse ser uma pessoa alheia à política —, e usa isso para “provar” que seus documentários não tinham um caráter político.

Independente de quão antiga seja, a obra de arte é algo que ocorre no presente. Apesar de pertencer ao passado, sua materialidade ocupa uma porção do espaço e do tempo reais. Para Argan (1993), diante de um acontecimento que se produz não é possível omitir-se ou pronunciar juízos serenos ou distantes. O que se pode fazer sobre uma obra de arte, sejam eles positivos ou não, são posicionamentos, atos de escolha. É a partir destes que se escolhe a aceitação ou a recusa da coexistência com essa obra. Ainda que seja difícil ou mesmo contraditório, é impossível deixar de atribuir valor às obras de Riefenstahl: não só pela importância que tinham dentro de

um sistema cultural específico, mas por serem ainda hoje, um dado de nossa existência.

Mentira bem arquitetada, defesa instintiva, ou a visão de alguém “que não fazia idéia” do que acontecia, como ela própria dizia? É possível, mesmo de uma versão trabalhada e construída, tirar certa parcela de verdade. Quando a diretora diz que Hitler não queria um filme político, talvez seja mais próprio entender que Hitler não queria um filme que utilizasse os mesmos códigos, discursos e convenções daqueles que estavam sendo produzidos e exibidos. Ele queria um filme artístico, feito por alguém que pudesse dar o toque de Midas e produzir a imagem do nazismo em todo o seu pretendido esplendor. Riefenstahl só não tinha idéia de que acabaria isolada em meio a suas obras de ouro.

2.3 A marca de Caim

Realizar um filme é um trabalho penoso e ingrato. Quando se encanta diante de uma imagem, quando um filme se desenrola diante dos olhos como se tivesse uma vida própria a se manifestar de forma mágica e emotiva, a maioria das pessoas não tem idéia do complexo de aparatos, equipamentos, recursos humanos e esforço necessários para a feitura de uma única seqüência. Depois de meses de trabalho, de noites mal dormidas, de dificuldades novas surgindo a cada dia, de buscas sem fim para encontrar a melhor solução para transpor do roteiro à tela uma determinada cena, aquilo que o diretor e sua equipe realizaram é colocado à prova: diante de um cliente, de uma empresa financiadora, até chegar ao público final. Estes possuem em comum o fato de geralmente serem leigos em relação ao trabalho para se realizar um filme, e é a partir do que o produto final mostra que vão realizar seu julgamento. Em questão de minutos, aquilo que demandou tempo, esforço e dedicação pode ser glorificado — com direito a prêmios, recordes de público e o status de “clássico” — ou ser impiedosamente execrado, acabando totalmente esquecido ou passando a habitar as tardes, as madrugadas ou qualquer tempo ocioso dos canais de televisão aberta. Nem mesmo o nome daquele que o produziu é lembrado.

Entretanto, Leni Riefenstahl e seus documentários parecem habitar uma incômoda zona de limbo. Durante a vigência do regime nazista, seus filmes realizados por encomenda alcançaram êxito significativo dentro e fora da Alemanha, ganhando importantes prêmios internacionais.⁴⁴ Do final da guerra em diante, inúmeras discussões foram travadas entre os críticos e a própria Riefenstahl sobre a qualidade de seus documentários e a responsabilidade da diretora sobre as obras que produziu, o que provocou uma série de idas e vindas e perguntas ainda por responder. A diretora morreu em 2003, aos 101

⁴⁴ *Triunfo da Vontade* ganhou a Medalha de Ouro de melhor filme documentário no Festival de Veneza em 1935 e, dois anos depois, o Grand Prix no Festival de Paris. Já *Olympia* ganhou o prêmio de Melhor Filme Alemão e outro prêmio de melhor filme no Festival de Veneza, em 1938.

anos — tempo suficiente não só para cristalizar uma defesa e repeti-la com grande convicção, mas também para, na medida em que sobreviveu aos seus críticos, conseguir ficar com a última palavra. Mas a configuração do “caso Riefenstahl” é diferente, fazendo disso um objeto de reflexão fluido. Nem a diretora nem os críticos tiveram a última palavra: restou um grande ponto de interrogação.

É claro que existem casos em que as qualidades de um filme e de quem o dirigiu só foram descobertas posteriormente. Ou em que um filme que fez grande sucesso à época de seu lançamento não tenha conseguido se manter como referência com o passar do tempo. Mas neste caso, se não é possível negar o esplendor de suas imagens, que se tornaram grande inspiração no cinema e na estética publicitária, o fato é que esse esplendor serviu para exaltar o regime nazista, ainda que de forma mais sutil e criativa que as demais produções do período.

Helene Bertha Amalie Riefenstahl nasceu em Berlim em 1902. Iniciou sua carreira artística como bailarina, apresentando-se na Alemanha e em países como Áustria, Suíça e Tchecoslováquia. Uma lesão no joelho força Leni Riefenstahl a abandonar a dança. Em 1924, ao assistir ao filme *Montanha do Destino* (*Berg des Schicksals*, ALE, 1924), do diretor Arnold Fanck, ela decide se tornar atriz e procura o diretor. Mesmo com a lesão do joelho, ela aprende alpinismo e esqui para atuar nos filmes de Fanck, conhecidos como “filmes de montanha” (*Bergfilm*) — cuja composição de cenas e uso da montagem como elemento emocional vão influenciar o trabalho de Leni Riefenstahl como diretora.⁴⁵

Em 1932, dirige seu primeiro filme, *A Luz Azul* (*Das Blaue Licht*, ALE, 1932), cujo estilo é bastante próximo ao de Fanck. Além de dirigir, Riefenstahl interpreta a protagonista Junta, uma jovem e bela ermitã que vive nas montanhas. Os habitantes da aldeia mais próxima a vêem com um misto de desconfiança e desejo, por ser ela a única que consegue chegar a uma caverna de onde emana uma misteriosa luz azul nas noites de lua cheia. Vigo, um pintor que está de passagem pela aldeia, conquista a confiança de

⁴⁵ Os filmes de montanha têm como temática a superação do homem ante a natureza inóspita e cruel das montanhas geladas, enaltecendo a coragem, a determinação e a busca do elo perdido com a natureza daqueles que desafiam a montanha. Muitas dessas características vão encontrar paralelo com os valores apregoados pelos nazistas.

Junta. Ela lhe mostra então seu maior segredo: a caverna é feita de cristais azuis. Na esperança de que os aldeões aceitassem sua amada, o jovem mostra o caminho secreto para a caverna, provando que a luz nada tinha de sobrenatural. Cegos pela cobiça, os aldeões dilapidam a caverna. A descoberta de seu segredo faz com que Junta perca seu único lugar no mundo, levando a moça a se jogar para a morte.

Segundo a diretora, após o lançamento do filme e depois de ter assistido à sua atuação em *A Montanha Sagrada* (*Der Heilige Berg*, ALE, 1926), Hitler a teria convocado para dirigir os documentários do partido. Apesar de contar com o apoio irrestrito de Hitler — que teria dado à diretora total liberdade de produção —, seu trabalho para o regime seria marcado por brigas constantes com o ministro da Propaganda. No documentário *A Deusa Imperfeita*, a cineasta afirma que conheceu Goebbels por acaso, quando estava no elevador do Hotel Kaiserhof. A partir daí, ela diz que passou a ser perseguida e assediada diversas vezes pelo ministro, a quem considerava um homem odioso e repugnante. Diante de suas negativas e acostumado a ter sempre as mulheres que desejava, Goebbels teria, o quanto fosse possível, atrapalhado seu trabalho e tentado interferir na edição de seus documentários como forma de se vingar dela. Mas no mesmo documentário, o diretor contrapõe a definição de Riefenstahl sobre sua relação com Goebbels com trechos do diário deste, em que o ministro faz elogios a Riefenstahl, além de afirmar que ele e Hitler tiveram diversos encontros sociais com a cineasta, algo que ela sempre negou. Esta é apenas uma das muitas contradições que encontramos na “versão dos fatos” construída por Leni Riefenstahl após a guerra.

Durante a invasão da Polônia, Riefenstahl acompanha as tropas alemãs atuando como repórter e testemunha uma série de atrocidades cometida contra a população invadida. Mesmo assim, continua a manter boas relações com Hitler e se casa com o primeiro-tenente alemão Peter Jacob, em 1944. Com o final da guerra, começa a perseguição àqueles que, direta ou indiretamente, tenham contribuído com o regime nazista. Leni Riefenstahl é presa, seus bens são congelados e seus filmes, enviados para Paris. Em 1952, um tribunal de desnazificação a considera isenta de qualquer participação ativa no governo de Hitler. Mas a crítica jamais perdoou a situação privilegiada num regime causador de tanto sofrimento — o que foi

agravado pelo fato de Riefenstahl jamais ter admitido qualquer parcela de culpa, afirmando que seus filmes eram registros objetivos dos eventos que lhe serviram de tema, sem nenhuma conotação política.

O último filme da cineasta foi *Tiefland* (*Tiefland*, ALE/AUS), gravado no final da guerra, mas que só pôde ser lançado em 1954. Mesmo sendo um projeto comercial, Riefenstahl foi acusada de substituir os espanhóis que o roteiro exigia por ciganos de um campo perto de Salzburgo, mas o caso foi arquivado por insuficiência de provas. Após o julgamento, a diretora passou a viver uma obscuridade forçada, a ponto de nunca mais conseguir dirigir filmes. Riefenstahl passa a trabalhar como fotógrafa a partir de 1956 e se dedica a fotografar uma tribo do Sudão. A tribo Nuba tinha pouquíssimo contato com a civilização e uma compleição física peculiar: eram altos e de porte atlético. Muitos críticos afirmaram que Riefenstahl estava reproduzindo, com os Nuba, a mesma estética utilizada nos filmes nazistas, com a supervalorização do corpo belo e atlético. Em 1965, ela concede uma entrevista ao *Cahiers du Cinéma* (FRA, número 170, edição de setembro) que fica conhecida por apresentar a “versão oficial de Riefenstahl” para seu *affair* com o nazismo. Até sua morte, a cineasta viveu uma relação mais branda com o público e a crítica, apesar do estigma de “cineasta de Hitler” jamais ter sido deixado de lado.

Segundo Aumont e Marie (2006), a noção de autor no cinema sempre foi problemática. Enquanto em outros campos artísticos a produção de uma obra é, na maioria das vezes, feita por um único indivíduo, o cinema é geralmente uma arte coletiva, cuja execução demanda o envolvimento de certa quantidade de pessoas. Mais problemática ainda é a questão da responsabilidade artística de um filme, disputada historicamente entre o produtor (que está em sua origem econômico-simbólica), o roteirista (que inventa a história contada) e o diretor (que imprime seu estilo visual e sonoro, além do seu ritmo).

Quando se trata de um livro, por exemplo, os investidores cuidam, no mais das vezes, do acesso ao produto pelo mercado, através de sua reprodução, distribuição para as livrarias e propaganda para que o consumidor o “conheça”. Certamente os editores terão o cuidado de selecionar obras com potencial para serem exploradas comercialmente, mas

eles não interferem *diretamente* na criação artística. Já com o cinema é diferente: meio de comunicação e ao mesmo tempo de expressão, uma obra cinematográfica demanda grandes investimentos, o que faz com que a empresa tenda a impor seus parâmetros em todo o processo de feitura do filme. Mesmo que os elementos técnicos e suas possibilidades sejam o diferencial do cinema, os fatores econômicos ditarão a prioridade. Diante dos interesses daqueles que investem — e que esperam, claro está, um retorno *financeiro* significativo —, não é de se admirar que Anatol Rosenfeld afirme que o fenômeno marginal no cinema seja, precisamente, a arte.

Por isso, uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é, essencialmente, uma Indústria de Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte. (ROSENFELD, 2002, p. 35)

Juridicamente, a maioria das legislações sobre a propriedade dos filmes dá o direito de autor ao produtor (indivíduo ou empresa), enquanto o roteirista e o diretor teriam apenas direitos morais ou simbólicos. Procurar a paternidade de uma obra parece um tanto paradoxal diante das restrições quanto à liberdade de criação nesse sistema, e mais ainda quando se trata de um sistema de produção de filmes de propaganda política. Mas é necessário recordar que a arte, a não ser em casos excepcionais, sempre foi dependente de financiamento e direcionada para atender a uma demanda bem definida, seja de instituições políticas ou da iniciativa privada. Fosse sob o jugo do capital das grandes produtoras de Hollywood ou sob o controle ideológico de uma ditadura, isso não impediu que vários diretores realizassem filmes que são considerados verdadeiras obras-primas.

Or la création cinématographique et audiovisuelle, de quelque côté qu'on la considère, ne peut se définir indépendamment d'un certain nombre de règles et contraintes, à la fois internes et externes. Règles et contraintes liées, entre autres, aux mécanismes de financement, à l'état des techniques, aux normes de leur utilisation, aux normes de représentation établies dans chaque secteur du cinéma et de l'audiovisuel, aux normes de différenciation entre documentaire et fiction, etc. La figure même de l'auteur obéit à des règles de

construction historiquement déterminées.⁴⁶ (LEBLANC, 1999, p. 17 e 18)

Mas, afinal, até que ponto alguém pode ser responsabilizado por uma encomenda da qual se espera que atenda a demandas específicas? Partindo dessa perspectiva, não se quer tentar dar um veredicto sobre Leni Riefenstahl — isso já foi feito por críticos, por ela própria, sem chegar a uma resposta satisfatória —, mas discorrer sobre as implicações da autoria numa configuração tão peculiar quanto a da realização de filmes de encomenda durante o regime nazista alemão.

Ao se levantar a questão da autoria, há dois aspectos importantes que precisam ser considerados: a capacidade de imprimir um estilo pessoal ao seu trabalho e o reconhecimento por parte de seus pares. Nos depoimentos que a cineasta concedeu após a Segunda Guerra, essas duas questões muitas vezes se misturaram no discurso da cineasta como forma de dar-lhe credibilidade. Há vários momentos em que, para falar de inovações que teria implantado, ela as coloca como afirmações de outras pessoas, em especial de cineastas consagrados. “Como Rossellini e De Sica me disseram, eu fui a primeira a filmar em uma locação original, como uma igreja. Nós não construímos nada em estúdio [para o filme *A Luz Azul*]”, disse a cineasta em *A Deusa Imperfeita*. Em outra ocasião, ao falar da experiência de trabalhar com G. W. Pabst ainda no período dos filmes de montanha, ela conta como ele a teria feito “perceber” sua capacidade para dirigir filmes.

Quando Pabst me dizia: “Leni, olhe para a direita”, eu olhava para a esquerda, e vice-versa. Então, ele me disse: “Leni, você não é o diretor! Pare de pensar no ângulo da câmera”. Ele foi a primeira pessoa a dizer... a conscientizar-me que eu tinha talento para a direção.

Com relação às marcas de um estilo pessoal, é patente a contradição entre os vários momentos em que ela ressalta as inovações que realizou em

⁴⁶ “Porém a criação cinematográfica e audiovisual, de qualquer lado que se considere, não pode ser definida independentemente de um certo número de regras e contratos, ao mesmo tempo internos e externos. Regras e contratos ligados, entre outras coisas, aos mecanismos da financiamento, ao estágio das técnicas, às normas de sua utilização, aos padrões de representação estabelecidos em cada setor do cinema e de audiovisual, às normas de diferenciação entre o documentário e a ficção etc. A figura mesma do autor obedece à regras de construção historicamente determinadas.” [tradução livre]

seus filmes — muito mais em seus documentários do que em seus filmes de ficção — e a insistência em afirmar que tudo o que fez foi mostrar os eventos tal como eles ocorreram. Mas então para quê desenvolver tantas inovações técnicas para fazer de seu filme um reflexo da realidade? Seu argumento é de que o compromisso com a arte implicaria também em um alheamento em relação à política, à economia ou a qualquer outro assunto “mundano”. Nessa perspectiva, os trabalhos que um artista desenvolve seriam fruto apenas de sua técnica e teriam o mesmo significado mesmo em contextos distintos. Riefenstahl acreditava que um filme como *Triunfo da Vontade* poderia muito bem ter sido exibido na União Soviética, desde que as suásticas fossem devidamente trocadas pela foice e o martelo e a imagem de Hitler, pela de Stálin. Um artista deveria estar inteiramente voltado ao seu trabalho e, por isso, não poderia avaliar as implicações de suas obras, já que ninguém pode “prever o futuro”. Em nome dessa obsessão pela criação artística, a determinação de Riefenstahl chegava a um ponto em que era capaz de deixar a arrogância de lado para se desfazer em lágrimas ou mesmo fazer pequenas intrigas para conseguir o que queria,⁴⁷ numa atitude “tipicamente feminina”.

Pode-se dizer que Riefenstahl viveu uma situação um tanto peculiar: ao mesmo tempo que estava longe de ser uma mulher oprimida pela sociedade, o poder que ela concentrou parece ter criado uma situação ideal para que houvesse um certo ranço em relação ao seu trabalho e à sua pessoa. Nota-se, porém, que esse ranço foi alimentado pelo próprio posicionamento da cineasta. Segundo Riefenstahl, os documentários que a tornaram lembrada até hoje no meio cinematográfico (*Triunfo da Vontade* e *Olympia*) foram feitos sem grande entusiasmo. A demanda de trabalho que estes filmes implicaram e a distância entre estes e seus projetos pessoais a desestimulavam por completo; só concordou em fazê-los depois dos insistentes pedidos de Hitler. E, ao mesmo tempo que se mostrava uma pessoa determinada em alcançar seus objetivos, Riefenstahl dizia que só havia se tornado atriz devido à lesão

⁴⁷ No documentário de Ray Müller, Walter Frenz, um dos câmeras que trabalhou com Riefenstahl, descreve um dos vários embates que a diretora teve com o COI durante as filmagens de *Olympia*: a equipe queria abrir uma cova perto do local das provas de salto com vara, para pegar as imagens de baixo para cima. Diante da negativa do COI, Riefenstahl foi falar com os representantes da entidade e simulou uma crise de nervos, implorando para que eles permitissem a abertura da cova. À noite, ela anuncia triunfante que havia conseguido a permissão.

que sofreu no joelho – apesar de não se saber ao certo até que ponto a lesão *realmente* a prejudicou, já que, nos filmes de Arnold Fanck, ela escalava montanhas – e que começou a dirigir filmes sem nenhum desejo particular de se tornar cineasta. Como Riefenstahl pôde lutar tão tenazmente e dedicar talento e esforço a projetos que ela considerava secundários, ou mesmo que preferiria não ter feito? Como uma pessoa disciplinada e com tamanha ambição permitiu que sua vida fosse dirigida pelo acaso? De certa forma, essa posição dúbia alimentou boa parte dos questionamentos acerca de sua obra.

Por ser um tipo de filme que não pode ser antecipadamente planejado, ou seja, por não seguir um roteiro pré-estabelecido, o documentário é, em princípio, caracterizado por ser construído no percurso de sua própria produção. Quem vai determinar a maneira como entrevistas, sons naturais, trilha sonora, legendas e imagens vão constituir a narrativa é o documentarista, cuja intervenção é baseada em um ponto de vista sobre o mundo. Isso faz do seu produto final, o documentário, não uma mera reprodução do mundo, mas uma leitura que nos faz refletir sobre este mundo.

Cada selecção que faz é a expressão de seu ponto de vista, quer esteja ou não disso consciente. O único limite é a sua própria criatividade na e pela qual encontra a forma adequada à manifestação de determinado ponto de vista a respeito de determinada temática. A sucessão de imagens e sons, cujo resultado final é um documentário, tem como linha orientadora o ponto de vista adoptado e encontra na criatividade do documentarista o seu principal motor. (PENAFRIA, 1999, p. 108)

A grande questão para Leblanc (1999) é que o autor real é resultado de um conjunto de operações concretas que ele efetua em um dado contexto de produção. E que tal “contexto”, no caso de um filme de encomenda — sem fazer distinção entre gênero (documentário, ficção), suporte (cinema, televisão) ou de quem parte esta encomenda (Estado, empresa privada) etc. —, configura-se em um espaço que existe antes mesmo da construção da obra. São fixados objetivos, estabelecidas finalidades sem, no entanto, precisar os meios cinematográficos e audiovisuais para atingir o resultado esperado. Tais meios serão dados pelo autor (em nosso caso, o documentarista), que não pode desconsiderar a mensagem inicial dada por

aquele que encomenda a obra nem as regras sociais estabelecidas — seja para se conformar ou para se confrontar com elas.

É difícil, portanto, acreditar nas alegações de Riefenstahl ao dizer que pouco ou nada conhecia das estruturas do nazismo, por ter passado longos períodos fora de Berlim para atuar em filmes de montanha. Ou que ela simplesmente teria chegado em Nuremberg e feito as filmagens sem nenhum tipo de preparação coordenada com os preparativos para o congresso que serviria de tema para *Triunfo da Vontade*. Não teria sido possível produzir imagens com tamanho apuro numa situação em que a diretora não tivesse um mínimo de controle sobre os acontecimentos que se desenrolariam durante aqueles dias em Nuremberg.

Uma maneira de perceber isso é através da comparação das imagens de *Triunfo da Vontade* e *Vitória da Fé*. Ambos possuem o mesmo tema: o Congresso de Nuremberg (*Vitória da Fé* registrou o evento de 1933). Há tomadas realizadas de forma bastante semelhante, como o passeio de Hitler em carro aberto pelas ruas de Nuremberg ou a abertura do congresso. Mas é possível perceber diferenças gritantes quanto à qualidade técnica e à organização do evento. Ao assistir às imagens de *Vitória da Fé*, percebe-se que, *neste caso*, a cineasta realmente não teve o tempo necessário para se preparar para as filmagens. Algumas tomadas parecem ter sido feitas por um amador, o próprio evento parece desorganizado e caótico. Mas há momentos em que se pode ver a marca de Riefenstahl, com seus primeiros planos e suas tomadas de multidões indiferenciadas. Como disse Ray Müller, essas imagens assemelhavam-se mais a um rascunho do que ela faria um ano depois em *Triunfo da Vontade*.



Figura 2.5



Figura 2.6



Figura 2.7



Figura 2.8

Hitler confiou a Riefenstahl o projeto do novo filme em abril de 1934, e ela teria começado a se preparar em maio, quatro meses antes da realização do evento. Como ela saberia o que e como filmar desconhecendo a organização do NSDAP? Rother (2002, p.63) lembra que, ainda na fase de produção de *Triunfo da Vontade*, a direção seria dividida com outro documentarista, Walter Ruttmann, diretor do documentário *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (*Berlim, die Symphonie einer Großstadt*, ALE, 1927). Mas enquanto este pretendia fazer uma introdução reconstituindo a história do movimento nacional-socialista, Riefenstahl considerou essas tomadas inúteis, assumindo sozinha a direção do documentário. Consciente disso ou não, tal reconstrução pretendida por Ruttmann poderia imortalizar a imagem de Ernst Röhm e de outras lideranças que haviam sido eliminadas durante a Noite dos Punhais, estabelecendo a posição de Hitler como dirigente único do movimento.

Além disso, o fato de um filme ser realizado a partir de uma encomenda não é incompatível com a produção de uma obra artística. A função do autor, dentro de um cenário inicial dado pelo contratante, é alargar o campo de visibilidade, integrando o ponto de vista daquele que encomenda com a sua própria interpretação do tema. “Au lieu de fermer le film dans un sens déjà là, que le film se bonnerait à enjoliver, il s’agit de l’ouvrir sur des perspectives encore inaperçues.”⁴⁸ (LEBLANC, 1999, p. 20)

Como já foi dito no tópico anterior, um dos fatores que diferenciam os documentários de Riefenstahl das demais obras produzidas durante o regime nazista foi o fato de ela ter conseguido, através da sua forma de filmar, diferenciar-se da violência apelativa de Hitler e do entretenimento dramático preconizado por Goebbels. Mas não há dúvida de que, mesmo se deixarmos de lado as alegações de que Leni Riefenstahl era amante de Hitler ou de qualquer outro membro do alto escalão do NSDAP, as relações de trabalho entre cineasta e contratante tinham base pessoal. A própria cineasta cita vários episódios em que se reportou diretamente a Hitler ao invés de responder ao Ministério da Propaganda, por conta de suas desavenças com Goebbels. E é de estranhar que uma simples cineasta conseguisse “passar por cima” de um dos principais ministros do *Reich*. Susan Sontag (1986, p. 65) chega a dizer que Leni Riefenstahl era o único diretor alemão a não prestar contas ao *Reichsfilmkammer* em virtude de seu acesso pessoal e ilimitado ao *Führer*.

No entanto, não se quer dizer aqui que o talento da cineasta não fosse um fator para que ela ocupasse um papel de tamanha importância no Governo de Hitler. Por mais críticas que se possam fazer à posição privilegiada dentro do regime, suas imagens não se reduzem a um virtuosismo técnico que se conforma às mensagens do contratante, mas ultrapassa esse contexto inicial a ponto de não ser possível negar suas qualidades estéticas.

Já Foucault (2006) acredita que a idéia de autor deve ser eliminada em proveito das formas próprias dos discursos. Mas é a partir dessa constatação que ele vai traçar a função que o autor tem exercido sobre as obras que lhe

⁴⁸ “Ao invés de fechar o filme em um sentido previamente dado, que o filme se preocupará em embelezar, trata-se de abri-lo sobre as perspectivas até então despercebidas.” [tradução livre]

são atribuídas, constituindo um momento forte de individualização do conhecimento. Assim, o que faz de um vestígio uma obra e, conseqüentemente, daquele que o produziu, um autor é a maneira como os discursos que se podem tirar desses vestígios existem, circulam e funcionam no interior de uma sociedade.

Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de uma certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT, 2006, p. 45)

Mesmo numa situação de encomenda, o autor, por conseguir deixar sua marca individual, seu ponto de vista, sua reinterpretação em um contexto dotado de normas, regras, códigos e convenções, tem diante da sociedade um papel importante, uma responsabilidade em relação àquilo que faz. A despeito dos argumentos de Riefenstahl, a ação artística pressupõe um projeto que, mesmo sendo realizado no presente, dá a essa ação um caráter permanente, histórico com o passar do tempo. “Os textos, os livros, os discursos começam efectivamente a ter autores (...) na medida em que o autor se tornou passível de ser punível, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (*Ibidem*, p. 47). Para todos os efeitos, foi Riefenstahl quem percorreu dezenove capitais da Europa para divulgar *Olympia* e que trabalhou como a embaixadora de caráter não-político do cinema alemão (ROTHER, 2002, p. 92). Era em nome dela, e não do Ministério da Propaganda, que eram creditados os prêmios ganhos por seus documentários. E foi ela quem teve de responder judicialmente pelas implicações políticas de seus documentários, ainda que ela alegasse que havia tão somente realizado uma encomenda. Por que ela não teria de responder por eles no pós-guerra?

Segundo Foucault (2006), a função de um autor não se resume em atribuir a um indivíduo um discurso. Opera-se, assim, a construção de certo ser racional a que chamamos de autor, que faz parte do indivíduo, mas não lhe é necessariamente coincidente.

Mas, de facto, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projecção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos. (*Ibidem*, p. 51)

Se, ao dirigir documentários que exaltavam o Nacional-Socialismo, Riefenstahl não fez nada de errado, também se pode dizer que ela não fez nada contra o errado. Da posição que ocupava, das ocasiões em que ela mesma pôde testemunhar a natureza destrutiva do nazismo — como na invasão da Polônia que ela cobriu como repórter —, o argumento de que ela nada sabia realmente não convence. O fato é que, independente de estar ou não ciente das implicações políticas de seus documentários, a cineasta encontrou ali um ambiente promissor, principalmente depois que boa parte dos cineastas e atores emigrou, temendo as represálias do regime nazista. As possibilidades para uma mulher crescer profissionalmente eram bastante limitadas na época. E ser tutelada por alguém que não só acreditava no seu talento como garantia recursos quase ilimitados para seus filmes era, no mínimo, tentador. É bem verdade que falar de nazismo é falar de um pacto de convivência entre as massas e as lideranças do partido, por mais que eles estivessem longe de atender aos anseios do povo. E em um momento em que qualquer oposição era sumariamente silenciada, ignorar os fatos pode ser encarado como questão de sobrevivência.

Paradoxalmente, o que conspirava a seu favor era que, ao contrário daqueles cineastas de carteirinha, Leni Riefenstahl encarnava o que o partido esperava de todos os alemães espalhados pela pátria ou fora dela, ou seja, que eles não se interessassem por política, mas pela vida, as ações e as palavras do *Führer*. (ROVAL, 2001, p. 76)

A citação colocada no início do capítulo fala de como Deus, a fim de punir Caim por ter assassinado seu irmão Abel, imprimiu-lhe uma marca de eterna culpabilidade, mas que, ao mesmo tempo, afastava a ira — mas também qualquer apoio — dos demais. “No contexto bíblico, tatuar tem propósito de exclusão ou diferenciação de um corpo no social, representa imprimir nele uma mácula, símbolo de uma contaminação, que exclui o corpo

do convívio social” (RAMOS, 2006, p. 14). Caim torna-se um proscrito, impedido de estabelecer qualquer contato com o mundo. De maneira análoga, os documentários que Leni Riefenstahl dirigiu para o regime nazista se tornaram marcas que acompanharam Riefenstahl pelo resto de sua longa vida. Durante anos, Riefenstahl procurou se apropriar e ressignificar estas marcas, baseando-se num certo “imperativo da autoria”. Afinal, quem poderia dizer melhor o que essas obras são do que sua autora? A partir do momento em que algo é captado pela câmera e organizado por meio da montagem, ela passa a ter uma existência autônoma. Com o passar do tempo, essas obras vão adquirindo novos usos e sentidos, que escapam à ação inicial desse autor. No nosso caso, os filmes não são apenas vestígios do passado, e sim um próprio ato do passado. Por quem foi feito é apenas uma entre as muitas histórias que fazem um objeto.

Ao negar, de certa maneira, a complexidade do caso Riefenstahl, a crítica e a própria cineasta, ao invés de chegarem a uma pretendida resposta consensual, acabaram criando um círculo vicioso e cansativo de interpretações. Talvez a discussão sobre a documentarista e seus filmes nunca tenha um fim, no sentido de que se possa encontrar uma resposta capaz de sepultar o assunto. Tentei mostrar aqui que as interpretações sobre o papel público da cineasta devem, sim, ser discutidos e criticados, mas sem negar suas complexidades nem tentar forçar uma ligação vida-obra, já que qualquer obra é dependente de outros condicionamentos, sejam políticos, econômicos, jurídicos ou outros.

Talvez a grande inquietação diante das obras e da biografia de Riefenstahl seja descobrir que a Arte não tem objetivos tão puros e desinteressados como a maioria gostaria de supor; e que uma artista como Riefenstahl, comprometida com um regime totalitário e pessoalmente fascinada pelo seu *Führer*, tenha conseguido desenvolver em seus documentários tal nível de qualidade estética e, além de tudo, servido de influência para o cinema contemporâneo e para as atuais transmissões esportivas.⁴⁹ Assistir a filmes como *Triunfo da Vontade* e *Olympia* é perceber

⁴⁹ “Por que Dziga Vertov, propagandista — propagandista voluntário e para valer — do comunismo (100 milhões de mortos, sem contar guerras), é um ‘artista engajado’, e Leni Riefenstahl, propagandista *malgré-elle* do nazismo (50 a 60 milhões de mortos, contando todos os mortos na guerra, de todas as

que o esplendor, ainda que vinculado à virulência do nazismo, é capaz de nos sensibilizar. Tentar entender a obra de Riefenstahl por outros parâmetros não é tarefa fácil, principalmente porque isso nos obrigaria a desconfiar de boa parte daquilo a que assistimos, que lemos e ouvimos. Mas ou estamos preparados para encarar que há um limite tênue — ou mesmo que não há limite algum — entre o belo e o terrível, ou então será necessário abrir mão de qualquer contato com a beleza.

nacionalidades) é uma mera ‘propagandista’? Sem esquecer que a importância de Vertov é basicamente teórica, para uma minoria de cineastas politizados. Riefenstahl, no entanto, apesar do fato de que não conseguiria escrever a mais banal página de Vertov, é uma influência constante nos protagonistas do cinema contemporâneo, desde Kubrick até Spielberg.” (ESTENSSORO, 2001, p. 31)

CAPÍTULO 03

Diante de um acontecimento que se produz não podemos nos omitir e pronunciar juízos serenos e distantes; devemos decidir se prestamos ou não atenção, aceitamos ou recusamos. E o que se aceita ou se recusa é, na realidade, a coexistência com a obra, a qual está fisicamente presente e, apesar de pertencer ao passado, ocupa uma porção do nosso espaço e do nosso tempo reais.

Giulio Carlo Argan

Os Jogos Olímpicos de 1936, tendo Berlim como sede, marcaram o melhor desempenho da Alemanha até hoje na história do evento esportivo, considerado o maior do mundo. Sob o regime de Hitler, os atletas alemães obtiveram tanto o maior número de medalhas – 89 contra as 56 obtidas pelo segundo lugar, os Estados Unidos – quanto o primeiro lugar em medalhas de ouro – 33 no total. Mas é intrigante notar que, em nenhum momento do documentário dirigido por Leni Riefenstahl, esse fato é mencionado. Ao contrário, em vários momentos de *Olympia*, vemos a consagração poética de atletas de outras nacionalidades, como nas cenas em que presenciamos a tímida tenacidade dos atletas japoneses ou a força orgulhosa dos americanos. Por sinal, algumas das cenas mais marcantes de *Olímpia* são proporcionadas pelo atleta afro-americano Jesse Owens — o que vai de encontro tanto ao ultranacionalismo do regime quanto à visão nazista de negros e judeus como pertencentes a uma raça inferior e degenerada. Outro ponto que chama a atenção é o pouco espaço dado aos resultados das competições. Em modalidades como o salto ornamental e a esgrima, sequer ficamos sabendo quem, ou mesmo o país que ganhou a prova. Para um regime em que a *Leistung* (rendimento, desempenho ou façanha) era um

valor fundamental, o fato de não ter havido destaque para tais dados – mesmo o documentário tendo sido lançado em 1938, quando os resultados já eram conhecidos – causa certo estranhamento diante de um regime ávido por mostrar a sua supremacia perante o mundo.

Já foi dito que um dos principais fascínios do dispositivo cinematográfico é a possibilidade de apresentar o mesmo evento das mais variadas formas. Como já pontuamos no capítulo anterior, o documentário não é uma forma neutra e desinteressada de “trazer a realidade” para o espectador. Mas o que faz do cinema uma forma artística não é ser uma representação visual de idéias, eventos e fatos. A disposição temporal e espacial dos elementos fílmicos, a forma do filme encerram em si sua própria significação — levando a obra gravada em película a alçar níveis de significação e mobilização mais profundos. Assim, uma das coisas que mais chamam a atenção ao assistir *Olympia* é que todos esses elementos são mobilizados para dar grande ênfase ao corpo durante suas mais de três horas de duração. No prólogo, vemos os corpos estatuários da Grécia clássica encarnarem no atleta ideal da Era Moderna. O corpo se faz portador do espírito olímpico, simbolizado pela chama que atravessa países e faz a ligação entre o ideal grego e o ideal germânico — como já foi dito, a cerimônia de passagem da tocha olímpica pelos países não existia até os Jogos Olímpicos de Berlim.

Com recursos financeiros quase ilimitados, Leni Riefenstahl utiliza os melhores meios cinematográficos de sua época para apresentar o corpo das maneiras mais diversas: os *closes* captam as expressões de dor, alegria e exultação tanto de atletas quanto de espectadores; os grandes planos geometrizam as arquibancadas e as exhibições de ginástica em grande escala; as tomadas em câmera lenta permitem a exibição de cada movimento harmônico, cada músculo retesado e cada detalhe da performance atlético; o uso da montagem dá dinamicidade e efeitos fascinantes a determinadas cenas; os movimentos de câmera, por vezes, procuram transmitir as sensações tanto psicológicas quanto físicas do atleta ou transformam os corpos olímpicos a ponto de convertê-los em puro movimento, força e graça a partir das variadas combinações de imagens.

As primeiras décadas do século XX vêem surgir uma mudança de paradigma em relação à beleza e ao cuidado de si. As formas femininas

perdem peso e curvas, enquanto ganham em altura, agilidade e leveza. O perfil corporal passa a acompanhar a liberação dos movimentos e a ocupação de espaços fora do ambiente doméstico. “As palavras ‘linha’, ‘reto’, ‘simples’ se acotovelam nos livros de moda. Os ímpetos verticais se conjugam nos movimentos do corpo” (VIGARELLO, 2006, p. 144). As revistas femininas vendem a imagem de um corpo atlético, exercitado – até então uma exclusividade masculina –, manifestação fisiológica da atividade e do lazer. Um corpo que não é um privilégio ou fruto do acaso, mas que pode ser conquistado e transformado pela disciplina dos exercícios físicos, promovendo a democracia da beleza.

Nesse sentido, o cinema, em especial o hollywoodiano, será o grande veiculador desse novo conceito de beleza. Na apreciação das divas etéreas e dominadoras, dos galãs fortes e viris das telas, a presença física do corpo e os sinais físicos do ar livre se impõem de imediato no *écran*. O aparato cinematográfico, que pode ressaltar e dar nitidez tanto aos sinais de beleza quanto à mais simples imperfeição invisível a olho nu, exige vigilância redobrada da silhueta e da uniformidade da tez.

Uma grande originalidade do dispositivo é a de aguçar os critérios de beleza existentes. O cinema jogou com os corpos, a luz, a tela, os sentidos do espectador, levando longe as expectativas e os desejos do tempo. Serviu o real pelo irreal, projetando suas silhuetas como “mensageiras da beleza.” (*Ibidem*, p. 158)

O vocabulário da beleza, que designa as formas globais e faz distinção de tempos, usos e costumes, ganha novos termos: a fotogenia, o *glamour*, o *it* e o *sex appeal*, que, nas primeiras décadas do cinema, qualificam o que uma estrela deve possuir e tornam-se os grandes cânones de beleza desse tempo. A tela de cinema torna as atrizes seres irreais, deusas inalcançáveis, ao mesmo tempo que as publicações voltadas ao público feminino tornam essa beleza um objeto acessível com as dicas das estrelas e as histórias de como aquela excelência estética foi alcançada, e não adquirida. Os anúncios publicitários promovem seus produtos não só pelo fato de serem usados pelos grandes artistas, mas também por serem o “segredo” de sua pele aveludada, de seu cheiro conquistador, da cor provocante de sua boca. “As estrelas mais longínquas dariam uma esperança às espectadoras mais

‘voluntárias’. A excelência da beleza poderia ser compartilhada. O ideal poderia ser domesticado, inacessível e acessível ao mesmo tempo.” (*Ibidem*, p. 162)

Na Alemanha hitlerista, o corpo também ocupa um lugar central. Segundo a ideologia nazista, a função de cada alemão era dar corpo e realidade à “Idéia”, ao “*Reich* imortal”: os homens, preparados desde cedo para se tornarem soldados; e as mulheres, para exercer o papel de mães, a ofertar mais e mais material humano adequado para as necessidades da Pátria germânica. A prática de exercícios físicos era estimulada para ambos os sexos – ainda que com mais ênfase para os homens. Dar resistência ao corpo, desenvolver o senso de desempenho e promover a disciplina ideológica eram as metas principais desse esforço. Dentro das organizações nazistas – que tomaram o lugar das associações desportivas, dos partidos, dos sindicatos, dos grupos de jovens e das outras formas de organização social –, uma série de competições esportivas e concursos profissionais eram promovidos para formar a elite nazista, uma “cultura de seleção” na qual a obtenção de corpos sãos tinha primazia sobre o desenvolvimento intelectual. Nas escolas, crianças e jovens eram treinados na mensuração da caixa craniana e em exercícios de percepção de feições, gestos e atitudes para distinguir o judeu do ariano — ou seja, entre aqueles que devem ser segregados, eliminados e os que devem ser replicados para garantir a eternidade da Alemanha hitlerista.

Esses trajes, essas marchas e esses cantos, essa encenação permanente de uma vida coletiva heróica, ritmada pelas múltiplas festas nacional-socialistas, não constituíam, como se escreve muito hoje, a parte mais espetacular de uma propaganda mentirosa cuja função teria sido camuflar uma realidade desastrosa. Assim como Baudelaire — e é aí que reside a parte temível do nazismo —, Hitler e alguns de seus próximos pensavam que “a idéia que o homem faz do belo imprime-se em toda a sua aparência, amarrota ou alisa seu traje, harmoniza ou retesa seu gesto, e mesmo insinua-se sutilmente, com o tempo, nos traços do seu rosto”, que “o homem acaba por assemelhar-se àquilo que deseja ser”. Assim como a arte, a propaganda geralmente não tinha o papel de enganar ninguém; elas não mascaravam nem maquiavam nada: uma e outra tinham a incumbência, de maneira bem mais radical, de *transformar heroicamente o real*. (MICHAUD, 1996, p. 308, grifo do autor)

Domesticação para a eternidade, o modelo promovido pelos nazistas preconiza o controle totalizante sobre o corpo e a exclusão de qualquer característica desviante da uniformidade ideal. A Idéia se faz real a partir do momento em que cada um a carrega em sua aparência, seus gestos, suas atitudes, seu modo de estar no mundo. Moldado, testado, obediente, exemplar e selecionado, o corpo hitleriano realizaria o sonho de encarnar o povo no corpo, “arregimentação bruscamente radicalizada contra a agitação das democracias, a dispersão da idéia coletiva, a promessa de temperamentos vigorosos e rudes (*‘derb und rauh’*) são simplesmente instrumentalizados pela Alemanha hitlerista” (*Ibidem*, p. 166). Diante disso, um documentário sobre a principal competição esportiva mundial, em que tanto a exibição dos corpos quanto a competição entre nações encarnada nos atletas estão em constante evidência, não seria o lugar propício para demonstrar e propagar esse ideário de corpo e beleza?

Duas faces de uma mesma moeda, a plena realização do modelo do “homem novo” nazista só será possível, dentro das concepções do regime, juntamente com o aniquilamento dos corpos que não seguem os rígidos padrões do Nacional-Socialismo. Obras como a do italiano e ex-prisioneiro de Auschwitz Primo Levi nos dão uma idéia aterradora do vazio produzido pelos campos de concentração a fim de que a concepção nazista de corpo e beleza superiores pudesse imperar no mundo. Por um lado, instituições nazistas — baseadas em interpretações da beleza clássica e nas alterações que o conceito de corpo e beleza vinha sofrendo na Alemanha desde o final do século XIX — promoviam o esporte e o lazer para tornar fisicamente presente o ideal totalitário de homem regrado, forte e isento de vícios. Construídos sob uma identidade única e pretensamente democrática, esses corpos deveriam seguir sem questionar o pensamento do *Führer* e estar sempre aptos para lutar e morrer pela Alemanha.

Por sua vez, os campos de concentração desenvolviam mecanismos perversamente sofisticados para perpetrar o aniquilamento lento e cruel dos corpos dos prisioneiros, que vai desmontando aos poucos quaisquer caracteres de identidade, individualidade e humanidade de judeus, eslavos, ciganos, Testemunhas de Jeová, pessoas com problemas físicos ou mentais. Nem mesmo os “filhos do *Führer*”, afetados física e psicologicamente pelos

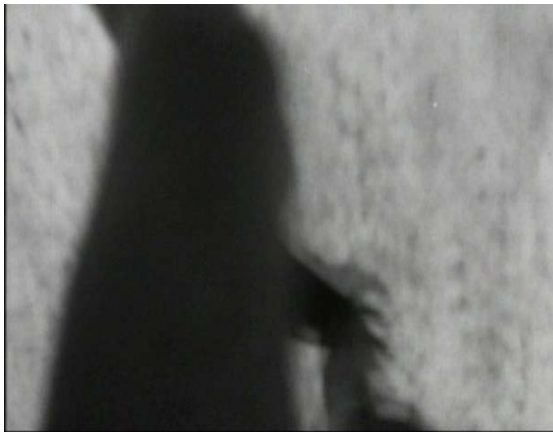
horrores da batalha, escapariam dessa eliminação. Até o momento em que aquilo que antes era um corpo vivo se transforma em massa de cadáveres, submetida a uma organizada e precisa logística para garantir um descarte rápido, eficaz e, sobretudo, que não deixasse qualquer vestígio de seus dejetos, o campo de concentração será o ápice de uma política governamental voltada para a eliminação de determinados grupos de indivíduos considerados indesejáveis para a concretização do ideal ariano, abrindo caminho para os corpos heróicos e perfeitos propagados no documentário de Leni Riefenstahl.

Para demarcar melhor a análise de *Olympia*, vamos trabalhar, neste capítulo, com dois aspectos essenciais para compreender como a construção estética e de corpo é realizada no documentário de Leni Riefenstahl: os antecedentes e as especificidades dos conceitos de corpo e beleza que tiveram lugar na Alemanha desde o final do século XIX até serem ressignificadas pela experiência nazista, bem como as transformações empreendidas em relação à visão, aos usos e às potencialidades do corpo por meio de fenômenos importantes da modernidade, como o esporte e o cinema.

3.1 Corpo e totalitarismo: triunfo da vontade subjugada

Entre as cenas mostradas em *Olympia*, uma merece atenção não apenas pela beleza plástica das imagens, mas principalmente por colocar o espectador em contato com características tidas como “típicas” do povo germânico: a tenacidade, a força de vontade. Na seqüência da disputa da maratona, a câmera de Riefenstahl tenta aproximar o espectador o máximo possível da experiência física dos competidores, tanto no sentido do sofrimento provocado pelo esforço empreendido quanto no da superação dos limites físicos e naturais para tentar chegar à vitória.

Na maratona, entra-se em contato com a exaustão que passa a tomar conta dos corpos dos corredores diante das agruras do caminho, do sol escaldante, do suor acumulado nas têmporas, do tempo que parece transcorrer de maneira mais lenta, de pernas que mal conseguem desprender-se do asfalto ao serem colocadas numa atividade limítrofe. Toda essa luta é (ou deveria ser) recompensada no alcançar da linha de chegada. Mas o que se vê são corpos de feições cadavéricas, esquecidos de si mesmos ao colocar todas as energias no cumprimento do percurso e que precisam ser prontamente amparados pelo serviço médico logo após cruzarem o limite final, da competição e da performance física — alguns chegando a desmaiar nos braços de membros da equipe médica. Superatividade que pode levar à morte e à destruição, mas que é preferível em relação a desistir e a ficar pelo caminho. Nas organizações nazistas, como veremos mais adiante, aprende-se desde a mais tenra idade que a superação é uma virtude, mas nada se fala dos limites entre esta e a autopreservação. Temos, assim, “(...) a humilhação provocada pelo supertreinamento e a exigência de vitória, sacrifícios humanos destinados a engrandecer as nações e a economia.” (SERRES, 2004, p. 37)

*Figura 3.1**Figura 3.2**Figura 3.3**Figura 3.4**Figura 3.5**Figura 3.6*

Georges Vigarello (2006) classifica como trágica a ambivalência que o espírito empreendedor da vontade teve entre os alemães no período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX. Diversos movimentos formais e alternativos colocaram o corpo e a beleza física no centro das atenções sociais compartilhadas pelos germânicos, a ponto de estabelecer novas práticas que passaram a regular as relações humanas das mais gerais às mais íntimas. Disciplina, culto ao corpo, exercícios e regime balanceado tornam-se as palavras de ordem desse período, muitas vezes desafiando preceitos religiosos e repressivos tradicionais. Nessa época, o estabelecimento de medidas ideais e parâmetros numéricos estimulam o autoconhecimento e a modelação do corpo às exigências de força, longevidade e equilíbrio. Uma extensa literatura psicológica exalta o voluntarismo, a tenacidade como vocação popular, permitindo à classe média em ascensão impor-se pela atitude física, brecha democrática que não dependia de diplomas nem de origens aristocráticas para se obter. “O embelezamento diz respeito, pela primeira vez, a um corpo mental e conscientemente representado, submetido, até na sua sensibilidade, às injunções da vontade.” (VIGARELLO, 2006, p. 165)

Mas a tomada do poder por Hitler, além de reprimir todos os movimentos de culto ao corpo anteriores, contraditoriamente retoma muitas dessas idéias e promove, através delas, “desvios totalitários”. A estética física igualmente é orientada para a formação de corpos belos, saudáveis, idealizados. Mas ao invés de promover a consciência corporal do indivíduo e o sonho da democratização da beleza, os cuidados estéticos e físicos são aplicados para arregimentar os corpos como massa ordenada e obediente, voltada para o desaparecimento de qualquer característica individual em nome da encarnação do ideário hitleriano. “*Deutschland ist Hitler. Hitler ist Deutschland*”, declara Rudolf Hess, deputado do Partido, ao abrir o Congresso do NSDAP em 1935. Povo e líder formam um amálgama complexo, em que um deveria ser a imagem do outro ao mesmo tempo que um era subjugado pelo outro. Motor para a máquina biológica e racial, a vontade torna-se o meio para que os desígnios da ideologia nacional-socialista possam triunfar sobre os desviantes, os estrangeiros, os inaptos a

compartilhar dessa comunidade idílica e eterna que logo após se voltaria para a expansão territorial através da guerra e para o genocídio.

Antes de começar a relacionar esses modelos e concepções à construção de um ideal de corpo e beleza no documentário *Olympia*, será necessário evocar um aspecto importante no trabalho de Riefenstahl, que guarda uma forte ligação com os modelos-atletas filmados pela cineasta: a imagem das multidões. Personagens e presenças marcantes tanto neste documentário como em *Triunfo da Vontade*, as expressões, as vozes e as atitudes da multidão de torcedores – tanto as destacadas pela imagem quanto as que perdem qualquer noção de individualidade nos grandes planos – são mostrados praticamente em pé de igualdade com as imagens das competições e do desempenho dos atletas. Isso porque, como já foi demonstrado por *Triunfo da Vontade*, ao jogar constantemente com o real e o ideal, o cotidiano e a vida mítica, cria-se uma relação de pertença, de identidade entre a imagem e o espectador. No documentário sobre o Congresso do NSDAP, há várias seqüências de planos isolados e muito próximos do rosto de Hitler e do rosto de pessoas destacadas do meio dos espectadores das paradas e dos discursos, montados de tal maneira a criar um diálogo silencioso e pleno de sentimentalidades entre o *Führer* e seus seguidores. As distâncias espaciais e hierárquicas são abolidas nesses momentos, reforçando a idéia de Leni Riefenstahl de que só poderia filmar Hitler e o povo, porque nada mais havia ali.

Michel Serres (2004) nos lembra que a inversão do corpo da posição quadrúpede para a postura ereta sobre dois membros promoveu uma intensa relação de reconhecimento quando os rostos e os olhos puderam se encontrar. “Passar da posição de costas para um inesperado face a face facilita olhares sorridentes, a troca de deliciosas amabilidades e de novas palavras; a desordem termina em conquista amorosa” (SERRES, 2004, p. 25). Pelas imagens de Riefenstahl, Hitler passa a exercer uma função próxima a das estrelas de cinema. O carisma e a sedução do *Führer* são construídos a partir dessa ilusão de proximidade, de acessibilidade tanto para as multidões que figuravam em *Triunfo da Vontade* quanto para a massa de espectadores que se dirigia às salas de cinema para compartilhar da emoção daquele evento; e também pela distância, captando os discursos de Hitler

iluminado e isolado como um Deus-Pai em cima de altos palanques, enquanto a massa era vista de forma compacta em grandes planos a contemplá-lo. O cinema intensificou esse potencial sedutor tanto do encontro de faces e olhares quanto da elevação do *Führer* a um ser acima da realidade carnal, ainda que esta proximidade e este distanciamento só fossem possíveis, tanto no Congresso de Nuremberg quanto no Estádio Olímpico de Berlim, na realidade produzida pela câmera de filmar.

No documentário sobre as Olimpíadas de Berlim, não se chega a ter essa relação tão amorosa e próxima, mas é possível perceber que a esfera da massa de espectadores acaba inserida indiretamente na dos atletas em competição, e vice-versa. Mesmo hoje, talvez poucos filmes esportivos tenham dado tanta atenção às reações, aos sentimentos e às frustrações dos espectadores de estádio quanto *Olympia*. Da mesma forma que os estádios e demais espaços esportivos são construídos, a partir do século XX, para o olhar das multidões apinhadas aos milhares nas arquibancadas – ao mesmo tempo que cria divisões e distâncias regulamentares entre torcedores e atletas –, o documentário de Leni Riefenstahl parece querer criar uma visão total de todas as nuances do espetáculo esportivo; combinando, construindo e submetendo ao olhar do espectador da sala de cinema o suscitar de excitações e identificações do público do estádio diante dos atletas. Mais que compatriotas, o público do estádio divisa modelos sobre os quais repousam as mais profundas expectativas.

A primeira coisa que se pode notar é que essa interação entre atleta e espectador só é feita em cenas de provas individuais, em especial na primeira parte do documentário – até porque, de maneira geral, Riefenstahl dá pouco tempo e atenção aos esportes coletivos. São seqüências que guardam diferenças marcantes com relação ao documentário *Triunfo da Vontade*, já que neste a apreensão dos corpos, de maneira geral, ocorre num sentido que vai de grupos de soldados, multidões até a massificação indistinta dos seres — bem mais afeita à valorização atribuída pelos nazistas ao coletivo. Pode-se depreender dessa escolha que *Olympia*, com seus belos atletas individualizados, busque a construção de um corpo modelar e o estabelecimento de uma ligação idealizada entre espectadores e atletas, estímulo para que tal ideal fosse replicado por aqueles que assistissem a ele.

Entre as imagens de dois atletas realizando seu feito esportivo, aparecem as imagens dos respectivos representantes da torcida de cada nação. Os gritos de guerra, a exaltação perante a vitória, a decepção e o lamento dos torcedores são determinados pelo desempenho do *seu* atleta, no qual projetam a si próprios e depositam claramente afetos e expectativas.

Por outro lado, nas seqüências em que se vê a concentração dos atletas antes de executar a prova, o som do documentário traz os ecos dessa multidão por vezes de forma tão próxima que parecem estar ali no campo, apenas fora do enquadramento da câmera. Os coros e as palavras de ordem da torcida parecem funcionar como um incentivo final, uma força a mais a ser arregimentada no momento da realização da prova, reações que beiram a uma mistura de insanidade e mística religiosa. Nem assim presenciamos em nenhum momento conflitos entre essas torcidas nacionais. Algo que surpreende ainda mais se for atentado que tanto o evento ocorre três anos antes quanto a estréia de *Olympia* (1938) é praticamente às vésperas da eclosão da Segunda Guerra Mundial, em que um clima de belicosidade e de rivalidades nacionais já se encontra em curso.

Símbolo maior do nazismo, a imagem da suástica é relacionada por Wilhelm Reich (1988) a de dois corpos enlaçados, em conjunção carnal. Essa análise demonstra a eficiência de um desenho aparentemente simples como objeto de excitação para o imaginário coletivo dos alemães e, por sê-lo, em parte, responsável pelo êxito da propaganda de massas. Da mesma forma, a relação entre torcedores e atletas, espectadores e modelos corporais no documentário de Riefenstahl conjugam uma troca intensa de emoções corporais, assim como exprime a mitificação dos últimos pelos primeiros. “A ‘promoção’ do campeão seria, então, transparente, capaz de revelar suas singulares qualidades pessoais, sem ascendência nem herança. O vencedor é próximo e, ao mesmo tempo, inacessível, igual e não igual” (VIGARELLO, 2008, p. 454). Tais sentimentos por vezes fazem com que não se perceba a absolutização de um tipo ideal de homem e mulher, no qual se deposita todo tipo de expectativa e esperança de alterações no futuro. No entanto, a construção desse ideal através da cultura muscular servia não para iniciar mudanças estruturais, mas para transformar-se em suporte massivo de um regime em que os seguidores apoiavam a sua própria opressão.

Voltando para as relações entre o corpo idealizado pelos nazistas e o corpo filmado por Riefenstahl em *Olympia*, o estranhamento inicial sobre como foi possível para a cineasta berlinense iniciar as duas partes de seu documentário⁵⁰ com cenas que mostram homens e mulheres nus — considerando a estrita moral e a repressão intensa que perpassavam os costumes e o cotidiano na Alemanha hitlerista — não pode ser explicado apenas pela evocação da beleza clássica nesses corpos. No livro *The Cult of Health and Beauty in Germany*, o historiador alemão Michael Hau faz um estudo detalhado sobre os diversos, e por vezes opostos, movimentos que buscavam a excelência física e o culto ao corpo entre 1890 e 1930 — no final do II *Reich* e durante toda a República de Weimar.

Nesse período, muitos alemães se organizavam em associações e clubes de caráter voluntário e reformista em busca de terapias naturais e reformas no estilo de vida, como o *Lebensreformbewegung*.⁵¹ Eles acreditavam que as mudanças no estilo de vida trazidas pela era industrial e pela alta concentração de pessoas em áreas urbanas levavam a uma progressiva degeneração física e moral da sociedade, pois tal organização da vida social e econômica iria de encontro às condições de vida “naturais” do ser humano. A Medicina, mesmo com todos os avanços então alcançados na prevenção e tratamento de moléstias, era considerada ineficaz por esses movimentos, tanto por sua conduta esquemática — concentração nos sintomas em detrimento de sua individualidade física como um todo — quanto pelo uso de terapias recentes como a vacinação contra doenças como a temível Varíola — a inoculação de agentes patogênicos no organismo saudável para prevenir doenças era vista por esses indivíduos como uma forma de envenenamento do corpo. Alguns desses grupos leigos cultivavam uma alimentação frugal, hábitos de vida saudáveis — longe do fumo, da bebida e do consumo de carne vermelha — e, o que causou maior número de contestações e polêmicas, o hábito dos banhos de sol e dos exercícios ao ar livre sem roupas.

Mais do que uma prescrição para a saúde e para a beleza física, o nudismo era considerado uma forma de combater a hipocrisia social vigente.

⁵⁰ Festa do Povo (*Fest der Völker*) e Festa da Beleza (*Fest der Schönheit*).

⁵¹ Movimento de reforma da vida

Eles argumentavam que a degeneração moral da sociedade era causada pela repressão intensa ao conhecimento e à visão do corpo. Aquilo que não conhecemos, argumentavam, torna-se objeto de fetichismo, de excitação insidiosa, que levava ao onanismo e à homossexualidade, que desperdiçavam energia vital que deveria ser empregada para o objetivo verdadeiro da cópula, a reprodução. Mas se as pessoas são habituadas, desde a mais tenra idade, a ver os corpos como eles são e a conhecer a fisiologia do corpo, os praticantes da cultura nudista passam a se relacionar de acordo com os preceitos naturais. Não por conta do medo inspirado por regras repressoras e sem sentido, que só conseguem levar à perversão, mas por um estilo de vida que convida a essa vivência utópica do corpo e da sexualidade naturalmente regrada. Eles também eram contra o uso de corpetes e qualquer outra indumentária que prendesse ou deformasse a forma física natural para atender os modismos da modernidade.

Assim, a visão cotidiana do corpo despido acabaria por afastar as perversões incutidas pela tradição e pela concepção do corpo como fonte de corrupção e pecado. É nesse período que cresce tanto o número de campos e clubes para a prática nudista e esportiva – voltadas para todas as idades e sexos – quanto de publicações e filmes que exaltavam a vida ao ar livre, a captação dos raios solares pelo corpo despido em benefício da saúde e do fortalecimento do corpo, além das formas físicas que eram trabalhadas nesses lugares. Nesse sentido, a imagem – tanto fotográfica quanto a película em movimento – terá um papel fundamental na construção desses novos ideais.

Aesthetic representations of the human body — such as photographs, drawing, anatomical models, and textual descriptions — made it possible for life reformers and regular physicians to visualize concepts such as health, disease and degeneration. Like other contemporary popularizers of scientific knowledge, they used aesthetic concepts, tropes and images in order to make their ideas visible, or *anschaulich*⁵², for a lay public⁵³ (HAU, 2003, p. 2)

⁵² Descritíveis

⁵³ “Representações estéticas do corpo humano – tais como fotografias, desenho, modelos anatômicos, e descrições textuais – tornaram possível para os reformistas da vida e os médicos regulares visualizar conceitos tais como a saúde, a doença e a degeneração. Como outra popularização contemporânea do conhecimento científico, eles usaram conceitos estéticos, alegorias e imagens a fim fazer suas idéias visíveis, ou *anschaulich*, para um público leigo.” [tradução livre]

Outra preocupação desses movimentos de reforma da vida naquele momento é com a formação de uma cultura de higiene. Além dos benefícios físicos e morais dessa consciência corporal e do lugar que esta passa a ocupar na vida dos alemães, as novas práticas preconizadas pelos reformadores – em sua maioria, oriundos das classes média e operária – buscavam um cultivo harmonioso do corpo, da mente e do espírito, que pudesse se distinguir do cultivo do corpo valorizado pelas elites. As práticas sociais estabelecidas a partir da disciplina e do esforço físico contribuíam para a formação de novas identidades e antagonismos de classe, expressas não apenas por meio de gostos e preferências estéticas, mas também por práticas e atitudes envolvendo o corpo.

Os reformadores argumentavam que os caracteres, a proporção dos membros e as expressões que carregamos no corpo físico expressam a saúde, o funcionamento orgânico interno e até mesmo a essência espiritual de um indivíduo. Levando em conta esse princípio, as pessoas que pertenciam à elite ou mesmo as que tentavam “subir na vida” pela via acadêmica eram vistas como seres física e espiritualmente degenerados, pois buscavam a distinção social através do poder, do dinheiro, do trabalho sedentário nos escritórios e dos diplomas obtidos através do desempenho excessivamente intelectual nas escolas superiores. Inspirado pelos modelos da Antiguidade clássica, o cultivo disciplinado de um corpo equilibrado e sadio pelos reformadores levava à distinção através de um valor que se fazia para eles democrático e universal, pois dependia apenas do trabalho e da tenacidade dos seres para moldar os corpos. Trocavam-se as distinções não naturais produzidas pela sociedade por um princípio que não só estaria nos próprios indivíduos desde todo o sempre, mas também poderia ser moldado com fins de excelência e perfeição, independente de heranças, capitais ou diplomas acadêmicos. Criava-se uma comunidade que se queria livre de qualquer divisão social, fosse pela ausência de roupas ou pela prática esportiva voltada para o aperfeiçoamento do corpo.

A beleza não era entendida como um conceito abstrato e relativo, à mercê de gostos individuais, sociais e culturais produzidos no tempo e no

espaço geográfico. A forma externa do corpo e suas características eram vistas como a expressão total e única do físico saudável e da constituição mental do indivíduo. Tal idéia de devassar o interior pelo exterior não é um privilégio da Alemanha ou do período em questão — no final do século XVIII, eram feitos estudos da saúde e do caráter moral dos indivíduos a partir da fisionomia dos rostos⁵⁴ —, mas, no caso alemão, essas práticas ganharam o valor de um capital cultural, que vinham se opor à distinção baseada no viciado e pernicioso cultivo intelectual e na produção laboral voltada exclusivamente para o lucro — que no corpo se expressava na forma de gordura, flacidez, moléstias mentais e desequilíbrio da constituição física como um todo.

Anti-academic resentment among these sectors of the middle class fit well with the notion, pervasive within the life reform movement, that laypeople were more competent therapeutically than university-trained physicians. Those who lacked wealth, formal degrees, and *Bildung*⁵⁵ could resort to physical markers to undermine the authority of the educated or refer to the physical markers of their own body to reassure themselves of their superior inner worth or essence. (...) Those who were active in the physical culture movement, who were mostly from nonacademic middle-class background, could thus look with satisfaction on their disciplined bodies, remodeled after the ancient Greek ideals, and experience a sense of moral superiority in relation to beer philistines from the Gymnasium or the university.⁵⁶ (*Ibidem*, p. 54)

Ao levar em conta tal perspectiva da cultura física e beleza estética, é possível ter uma melhor compreensão das cenas mostradas na introdução de Festa da Beleza, segunda parte do documentário (figuras 3.7 a 3.12). A seqüência nos mostra inicialmente o lento amanhecer na floresta próxima à

⁵⁴ Para um estudo mais detalhado sobre a questão, ver COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do Rosto*: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Lisboa, Teorema, 1988.

⁵⁵ Educação

⁵⁶ “O ressentimento do anti-acadêmico entre estes setores da classe média encaixava bem com a noção, patente dentro do movimento de reforma da vida, que os leigos eram mais terapeuticamente competentes do que médicos formados na universidade. Aqueles a quem faltaram a riqueza, os graus formais, e *Bildung* poderiam recorrer aos marcadores físicos para minar a autoridade do educado ou para referir os marcadores físicos de seu próprio corpo para tranquilizar-se de seu valor ou essência interna superior. (...) Aqueles que eram ativos no movimento físico da cultura, que era na maior parte da classe média não acadêmica, poderiam assim olhar com satisfação para seus corpos disciplinados, remodelados após os ideais do grego clássico, e experimentar um sentido da superioridade moral com relação aos filisteus da cerveja do ginásio ou da universidade.” [tradução livre]

vila olímpica, em que água, terra, árvores e animais parecem despertar aos poucos e de forma harmoniosa para um novo dia. Por entre os feixes de luz solar filtrados pela vegetação, entram em cena as silhuetas de um grupo de corredores, todos jovens e do sexo masculino. Sua presença, no entanto, não chega a afetar o equilíbrio no local. Ao contrário, os corpos vigorosos, caminhando um atrás do outro em linha reta, percorrem o espaço com passos largos, porém suaves. Correm de forma tranqüila e familiar, como se também eles fossem parte integrante daquele ambiente.

Aos poucos, as imagens permitem devassar suas feições, mas seus corpos permanecem escondidos por macacões escuros. Até que os participantes da corrida aparecem nus, de costas para a câmera, atravessando um lago. Segue-se uma seqüência em que eles entram em uma sauna. O clima é de alegria e camaradagem. Alguns ajudam a produzir vapor na sala. Depois, vemos esses jovens loiros, brancos e diáfanos batendo ramos de eucalipto nas costas uns dos outros, ao mesmo tempo em que outros massageiam as costas e os braços dos companheiros. Em seguida, temos alguns primeiros planos dos rostos desses jovens embaixo de um chuveiro. Seus olhos fechados, suas bocas abertas e seus giros suaves de pescoço transmitem ao espectador uma sensação reconfortante e o prazer proporcionado pela água a refrescar e percorrer os corpos na tela. A seqüência termina com alguns desses jovens, ainda nus, nadando no lago que fica à saída da sauna, enquanto os demais assistem à cena.



Figura 3.7



Figura 3.8



Figura 3.9



Figura 3.10



Figura 3.11



Figura 3.12

Há dois aspectos que podem ser analisados a partir da seqüência inicial da segunda parte de *Olympia*. O primeiro diz respeito à integração entre homem e natureza que a diretora busca construir nessa cena. Ao invés de mostrar o homem como aquele que subjuga o ambiente com sua força e presença – atitude preconizada pelo progresso científico e industrial em curso desde o século XIX –, o grupo de corredores penetra na floresta com seus gestos elegantes e harmoniosos, com a confiança de quem conhece e sabe pertencer àquele lugar. O único som que se escuta é o da trilha sonora, que ajuda a compor esse clima bucólico que perpassa toda a cena. A montagem dos planos – seja por fusões e/ou cortes precisos, não abruptos – e os movimentos suaves da câmera dão fluidez e um caráter idílico à seqüência. As sensações de prazer e satisfação depreendidas das feições dos jovens atletas em cena são suscitadas por elementos simples, aos quais qualquer pessoa pode ter acesso por sua origem “natural”: uma corrida pela manhã, o

relaxamento proporcionado pelo vapor e pela água, a companhia e a amizade dos camaradas.

Para os reformadores, o ambiente natural e a convivência integrada entre homem e natureza contrastam com os imperativos da era industrial, que criam espaços artificiais e doentios, afastando as pessoas do contato com o ambiente e com seu verdadeiro caráter. Ao contrário do mundo perverso e degenerado do Capitalismo, é premente no nazismo a promessa de uma existência que recupere os valores rurais, a visão do homem e da natureza como uma totalidade cuja ligação deve ser recuperada, ainda que essa visão se contraponha ao forte incremento industrial e aos investimentos nas áreas urbanas durante o regime de Hitler.

O segundo aspecto tenta dar conta da questão da nudez e das atitudes corporais presenciadas durante a seqüência. Ainda que a cena ofereça ao espectador a visão de nus frontais e de contato físico entre pessoas do mesmo sexo, não há qualquer conotação erótica ou de excitação nessas imagens. Percebe-se um clima amistoso e de cooperação entre os jovens nus, que se auxiliam mutuamente a fim de proporcionar, depois da corrida pela floresta, um relaxamento dos seus músculos por meio dos vapores da sauna, das massagens e do aroma exalado pelos ramos de eucalipto quando estes fustigam os corpos desses jovens. Além disso, é interessante notar que todos possuem o mesmo tom de pele e de cabelo, além de altura e compleição física semelhantes — sem falar nas similitudes entre esses corpos e os modelos preconizados pela estatuária greco-romana.

Os atenienses acreditavam que a virilidade e a força do cidadão — alijando-se desse grupo as mulheres e os escravos — estavam ligadas ao aquecimento proporcionado ao corpo desde o útero materno. Na idade prevista, esses jovens seriam conduzidos ao ginásio (do grego *gymnoi*, “totalmente desnudo”) para que seus corpos fossem física e intelectualmente preparados para pertencer ao coletivo, à *polis*. Um pouco diferente do que era preconizado em Esparta, modelo mais próximo ao gosto e às práticas corporais empreendidas pelo nazismo.

Os espartanos — em ginásios cercados por fossos — só treinavam o corpo, já que seu conceito de civismo excluía a eloquência. Eles não

tinham outro objetivo senão o de maximizar a capacidade dos rapazes, infligindo-lhes sofrimento. (...) É verdade que as meninas também eram encorajadas ao exercício da mesma maneira, embora por uma questão meramente utilitária — fortalecer o corpo para o parto. (SENNET, 2008, p. 46)

Ao invés de perversão e excitações mundanas, a visão do nu masculino nessa cena oferece, além da idéia de integração citada anteriormente (tendo a nudez como o estado natural do homem), uma concepção de corpo ao mesmo tempo ideal e democrática, por conta de sua notável beleza e do fato de ela ser compartilhada por todo o grupo. O corpo nu pode até desejar e ser desejado, mas isso deve ser feito de forma honrosa, dentro das prescrições sociais, visando objetivos superiores à bestialidade da excitação por si mesma. Corpos semelhantes que se solidarizam, que encarnam tanto os ideais físicos quanto os de caráter defendidos pelos reformadores da vida e praticantes do nudismo. Igualdade natural, pois não foi obtida através do dinheiro ou do cultivo intelectual, e sim pelos caracteres da raça constantemente aperfeiçoados pelo esforço físico direcionado.

Com a conquista do poder governamental pelos nazistas, em 1933, os movimentos anteriores foram abolidos e fortemente reprimidos em benefício de uma ideologia única que perpassava todas as esferas da vida individual ou social, aglutinando-as e convertendo-as em atividade partidária. Apesar disso, os nazistas conseguiram arregimentar o ranço em relação tanto às classes econômicas superiores quanto às organizações políticas que não se preocuparam em fazer com que as massas participassem da vida política, bem como a busca de igualdade e de distinção social através da cultura muscular. E fizeram isso através do investimento e da ressignificação de valores que envolviam o corpo, preconizados pelo período imediatamente anterior que se combatia com tanta veemência.

Durante o II *Reich* e a República de Weimar, apesar de compartilharem uma série de valores comuns, como a beleza e o cultivo saudável do corpo, os diferentes grupos que se formaram no período tinham concepções distintas e muitas vezes conflitantes sobre os significados da beleza física. As contestações e as contradições entre essas diversas correntes seriam sumariamente sufocadas durante o período nazista, permitindo emergir um ideal de corpo e beleza únicos. Mesmo contraditória, a aplicação desses

valores mostrou-se bastante eficaz para firmar a crença de que, com o esmagamento dos demais partidos e agrupamentos por uma organização baseada na força, no estabelecimento de uma raça melhorada através da atividade corporal e no voluntarismo subjugado aos desígnios de um líder ao mesmo tempo autoritário e carismático, retiravam-se os obstáculos finais para o estabelecimento da verdadeira comunidade do povo (*Volksgemeinschaft*) na Alemanha. Dessa forma, os conflitos sociais, os interesses grupais e até mesmo as diferenças físicas eram sublimados por um forte simbolismo apoiado na propaganda, na figura multifacetada de Hitler como líder supremo e nas expressões artísticas e culturais permitidas naquele período. Por outro lado, o aniquilamento das pessoas, dos movimentos e das obras de arte enquadrados pelo regime como a expressão de mentes doentias abririam caminho para que essa visão, tão irreal quanto perversa, ganhassem contornos que levariam a Alemanha à guerra total e ao genocídio em massa de seres humanos — bem diferente da visão de uma comunidade utópica concebida pelos reformadores antes de 1933.

Em *Olympia*, há uma bem delineada distinção entre a maneira como o corpo masculino e o corpo feminino são retratados. Pode-se ver aí tanto a herança de alguns dos movimentos de culto ao corpo quanto a sobrevalorização do elemento masculino pelo nazismo, na medida em que a concepção fisiológica de ambos considerava a mulher um ser “naturalmente” inferior. O esporte era prescrito para as mulheres apenas para que seus corpos fossem voltados à maternidade. Nas provas para mulheres, a diretora segue uma seqüência linear: vemos a concentração da atleta enquanto seu nome é anunciado pelo locutor e, em seguida, ela realiza seu salto ou arremesso. O máximo de efeito de câmera utilizado é de tomadas em câmera lenta.

O momento em que essa diferenciação fica patente é na seqüência das provas de salto ornamental. Apesar de ambas as versões terem potencial para gerar belas imagens, Riefenstahl optou, mais uma vez, em mostrar a prova feminina de forma “normal”, destacando-se apenas as imagens realizadas por uma câmera subaquática. Por outro lado, a competição masculina oferece uma das cenas mais bem trabalhadas no documentário. Movimentos de trás para frente – em que o atleta parece emergir da água e

voar sobre a piscina até pousar delicadamente no trampolim –, uma edição competente e uma trilha sonora empolgante transformam esses saltos em verdadeiros vôos. No entanto, apesar desse forte destaque no elemento masculino, também é possível perceber nessa cena uma lenta e sutil descaracterização dos seres que realizam os movimentos. Cada corte, cada fragmento de execução do salto, cada ângulo contraposto leva à transformação desses vários planos de diferentes atletas em um único movimento. Perde-se a noção dos indivíduos em nome da plástica, da ilusão de vôo, do corpo reduzido à mera silhueta contra o sol. A beleza levada ao extremo de Riefenstahl cobra uma drástica despersonalização, assim como o nazismo conclama os alemães a fazer parte de um corpo único, de um movimento único.

Filmes como *Triunfo da Vontade* e *Olympia* acabaram por expressar de maneira muito clara as contradições inerentes à concepção nazista de beleza atlética e de culto ao corpo. Conceito produzido praticamente a partir de retalhos de conceitos vigentes no período imediatamente anterior e moldado a partir de um consenso estabelecido pela força persuasiva da propaganda e pelo uso repressivo da força e da violência — o que, nem por isso, diminui os efeitos de sua eficácia sobre o imaginário do povo alemão em busca do sonho ariano de perfeição. Entretanto, diferente do primeiro, em que os belos corpos dos cidadãos-soldados estão investidos pelos uniformes e demais símbolos de identificação e pertença ao regime nacional-socialista, *Olympia* oferece ao espectador uma imagem pretensamente universal e harmônica da beleza atlética e da disputa entre nações num evento esportivo.

Na cena final do documentário, ao som do hino composto especialmente para o evento, as bandeiras das nações participantes são coroadas com os mesmos louros com que foram investidos os atletas durante a competição. O Estádio Olímpico se converte numa catedral feita de canhões de luz projetados por Albert Speer, arquiteto do *Reich*, especialmente para esse fim. Temos uma imagem conciliadora e equilibrada, que segue a linha de que, ao final, todos são vencedores — a mesma do jargão atualizado de que “o importante é competir”. Mas, ao contrário do que essa seqüência expressa, é preciso ter em conta que o filme é lançado num momento em que essas nações se preparam para um conflito bélico iminente e que essa imagem

idílica está bem longe. Se, por um lado, o corpo modelado em *Olympia* expressa concepções estéticas que buscam mostrar a superioridade ariana – mas que tem raízes em concepções anteriores ao nazismo –, a diretora berlinense não vai buscar essa beleza apenas através dos atletas alemães. Durante o filme, os corpos dos atletas parecem carregar em si os caracteres “típicos” de cada nação – o que será melhor trabalhado no próximo ponto. A sagração ao final de *Olympia*, em que as bandeiras ganham o status simbólico de corpos nacionais, não deixa dúvidas de que estamos diante de um filme que não apenas busca realizar uma cobertura aprimorada do evento esportivo, mas também que se tornou expressão de um momento em que a emergência do cinema, do esporte e de um ideal de corpo teve um papel importante em projetos de nações das mais diversas orientações políticas.

3.2 Corpo, esporte, cinema

A escolha de Berlim para sediar os XI Jogos Olímpicos da Era Moderna⁵⁷ ocorreu em 1931, quando o país ainda vivia sob o regime de Weimar. Entretanto, quando os nazistas chegam ao poder, dois anos depois, vários comitês olímpicos nacionais, liderados pelo comitê americano, passam a questionar a escolha da cidade-sede por conta das mudanças políticas ocorridas na Alemanha e das restrições impostas pelo regime à participação de judeus em clubes e federações desportivas. Houve uma campanha para mudar a sede dos Jogos para Barcelona, que havia sido preterida na escolha de 1931. Mas o Comitê Olímpico Internacional (COI), argumentando que o olimpismo não deveria sofrer interferência política, manteve Berlim como sede. Os adeptos ao boicote chegaram a organizar as Olimpíadas Populares, uma competição alternativa em Barcelona, mas o evento teve que ser anulado poucos dias antes do início com a eclosão da Guerra Civil Espanhola. Em 1936, apenas a Espanha e a União Soviética não enviaram representantes para as Olimpíadas.

No depoimento dado ao documentário *A Deusa Imperfeita*, Leni Riefenstahl diz que Hitler, na verdade, não tinha qualquer interesse em relação aos Jogos, pela ojeriza que ele sentia em ver o bom desempenho de atletas estrangeiros, judeus ou negros. Ela chega a dizer que foi preciso muita insistência e persuasão para que o *Führer* comparecesse ao estádio, sob o argumento de que os atletas alemães ficariam mais inspirados e ganhariam mais medalhas diante de sua presença. Mas a mobilização provocada no país para a realização das Olimpíadas depõe contra essa afirmação.

⁵⁷ O francês Pierre Frédy, Barão de Coubertin, foi o responsável pela criação dos Jogos Olímpicos da Era Moderna. À época, acreditava-se que as Olimpíadas da Antiguidade valorizavam a “competição saudável” — a simples participação em vez da busca pela vitória. Por isso, a proposta de Coubertin era fazer um evento esportivo de caráter amador que guardasse ligação com os jogos pan-helênicos, que deixasse de lado os conflitos nacionalistas dos países em nome do *fair play*. Mas o que se viu com o passar dos anos foi a transformação dos Jogos Modernos numa grande arena de conflitos políticos, econômicos e ideológicos, no qual o importante é ganhar — e lucrar.

C'était finalement une chance inespérée à un moment où Allemagne cherchait à crédibiliser aux yeux du monde son nouveau régime. Les trois premières années avaient été celles d'installation et de l'épuration. Malgré le peu de réactions de la communauté internationale, les agissements hitlériens avaient sérieusement entamé le crédit de l'Allemagne à l'étranger. Les deux années 1936 et 1937 furent des années de "transition" (tout au moins en politique extérieure) avant la montée des périls à partir de 1938. La violation du traité de Locarno, avec l'occupation de la Rhénanie en mars 1936, fut le dernier choc de l'installation du régime. Hitler souhaitait profiter de cette période pour faire apparaître l'Allemagne comme un interlocutrice valable dans le concert des nations.⁵⁸ (BIMBENET, 2006, p. 81)

Olympia não é o primeiro filme sobre os Jogos Olímpicos ou mesmo sobre esportes,⁵⁹ mas certamente marca o início tanto de uma intensa midiaticização quanto de uma nova forma de tratamento que o evento teria dali por diante — basta atentar para a mobilização e as proporções que os Jogos tomaram em nossos dias, levando milhares de jornalistas e espectadores à cidade-sede do evento. Além da extensa cobertura do Rádio e da Imprensa escrita, pela primeira vez, as provas dos Jogos Olímpicos de Berlim foram transmitidas pela televisão. Na falta de aparelhos receptores, as 25 câmeras instaladas no Estádio Olímpico de Berlim para esse fim enviavam imagens para as salas de cinemas de várias cidades alemãs, permitindo que o evento fosse acompanhado por quem não pôde se deslocar até a arena de provas. O primeiro filme sobre os Jogos foi *Das Weibe Stadion* (ALE, 1928) sobre os Jogos Olímpicos de Inverno de Saint Moritz. Coincidentemente, dirigido por Arnold Fanck, diretor com quem Riefenstahl iniciou sua carreira

⁵⁸ “Era finalmente uma possibilidade inesperada em um momento em que a Alemanha procurava credibilizar, aos olhos do mundo, seu novo regime. Os primeiros três anos tinham sido de instalação e purificação. Apesar das poucas reações da comunidade internacional, os estratagemas hitlerianos haviam entabulado seriamente o crédito da Alemanha com o estrangeiro. Os anos de 1936 e 1937 foram anos de ‘transição’ (pelo menos na política externa) antes da ascensão dos perigos como os de 1938. A violação do tratado de Locarno, com a ocupação do Renânia em março de 1936, era o último choque de instalação do regime. Hitler desejou tirar proveito deste período para revelar a Alemanha como interlocutor válido no concerto das nações.” [tradução livre]

⁵⁹ Segundo Victor Andrade de Melo, estima-se que, até o ano de 2002, foram realizados em todo o mundo cerca de 4 mil filmes dedicados ao esporte. Diante do fascínio em registrar a vida cotidiana presente nos primeiros curta-metragens, esportes como boxe, futebol e corridas de carros ganhavam destaque nas telas. No Brasil, Melo levanta o filme da primeira corrida de carros organizada pelo Automóvel Clube do Brasil, em 1909. Cf. MELO, Victor Andrade de. *Cinema & Esporte: diálogos*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2006. De acordo com o site da Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.com.br), o registro do jogo de futebol (chamado à época de *match*) entre Ingleses e Fluminense (*Match de Futebol entre Ingleses e Fluminense*, BRA, 1908) é o mais antigo.

cinematográfica (ver capítulo 1). As Olimpíadas de 1932, em Los Angeles, também mereceram um registro fílmico. Mas nada comparado à ambiciosa iniciativa de um longa-metragem documental empreendida por Leni Riefenstahl, em termos de duração e cobertura.

Oficialmente, Leni Riefenstahl foi contratada pelo COI para realizar as filmagens de um documentário sobre os Jogos de Berlim. Mas o historiador Jérôme Bimbenet (2006) afirma que o Ministério da Propaganda alemão, a pedido de Hitler, colocou à disposição da cineasta meios financeiros e tecnológicos quase ilimitados, algo até então sem precedentes para aquele tipo de realização. O NSDAP teria chegado a criar uma companhia cinematográfica (Olympia Film) no nome de Riefenstahl para não aparecer diretamente como patrocinadora do projeto. A equipe de Riefenstahl era composta por 30 operadores de câmera e 170 colaboradores espalhados pelos locais de prova para garantir que todas as competições fossem filmadas. Três tipos de película, lentes especiais de longo alcance e várias marcas de câmera foram utilizados para obter a melhor imagem e o movimento em diversas velocidades. A própria equipe tratou de desenvolver algumas inovações, como um aparato que permitia a captação de imagens embaixo d'água para as provas de natação e salto ornamental. Meses antes do evento, a cineasta aproveitou vários eventos esportivos de pequeno porte para treinar exaustivamente os movimentos de câmera, mesmo quando não havia película para conferir o resultado.

Mas, afinal, por que tanto investimento para filmar um documentário sobre os Jogos Olímpicos? Que papel tão preponderante um evento esportivo e, pelo menos em princípio, politicamente neutro, exercia a ponto de mobilizar recursos, equipamentos, pessoas e regimes políticos? Por que o registro de um evento — que já havia sido objeto, à época, de transmissões radiofônicas, jornalísticas e, como foi dito anteriormente, pré-televisivas — mereceu dois anos de trabalho de edição e teve, como resultado, um documentário de mais de três horas de duração? Para que mobilizar espectadores de diferentes países que foram às salas de cinema para assistir ao documentário sobre uma Olimpíada cujos resultados já conheciam?

Para tentar responder a essas questões, é necessário compreender a formação e o estabelecimento daquilo que conhecemos como esporte,

levantando também os diálogos que este estabeleceu com outra importante instituição da modernidade, o cinema. Porém, antes é preciso ter em mente que tanto o esporte quanto o cinema fazem parte de um conjunto de fenômenos que buscam não apenas tornar o corpo um objeto legível — já que até o século XVII este era considerado inacessível e em segundo plano na ordem de prioridades do homem. O que vemos na virada dos séculos XIX e XX é a busca, em diversas frentes, por mecanismos capazes de controlar, selecionar e formar corpos de acordo com parâmetros de superação, performance, beleza e perfeição.

O desenvolvimento industrial, as descobertas na área de Medicina, o surgimento de novas tecnologias e o aumento do tempo livre obtido com os direitos trabalhistas — diminuição da jornada de trabalho, férias e descansos semanais remunerados — permitiram que milhares de pessoas pudessem voltar-se ao “cuidado de si”. Os avanços na cura e na prevenção de doenças permitiram uma maior longevidade do corpo, ao mesmo tempo que os imperativos de produtividade e eficiência que passaram a reger as sociedades desse período impulsionaram pesquisas sobre como aperfeiçoar fisicamente o homem. De atividades físicas variadas, desprovidas de regras, praticadas ocasionalmente em festas locais, as modalidades esportivas vão se delineando, estabelecendo regras, gerando a preocupação em catalogar as melhores marcas de desempenho, ganhando um tempo próprio no cotidiano social e espaços nas escolas e nos clubes de recreação.

O esporte, a partir da segunda metade do século XIX, passa a responder por objetivos morais, sociais e ideológicos. O corpo de um esportista no século XVIII poderia encarnar tipos extremos (de pugilistas musculosos a *jockeys* de peso pluma) no exercício dos “prazeres vulgares”. Nessa época, manter uma boa forma física, de maneira geral, não era considerado um dever para si nem para o outro. No século seguinte, esse corpo sofreu uma padronização a partir do estabelecimento de regras e padrões para um novo tipo de prática. O corpo considerado atlético e buscado pelos praticantes modernos foi configurado a partir de preceitos neoclássicos, que buscavam uma relação equilibrada entre os diferentes aspectos do corpo físico (peso, altura, musculatura, mobilidade) e do ser espiritual, captada pelo adágio romano *Mens sana in corpore sano* (Mente sã em corpo sã).

Com as novas formas de trabalho sedentário, não bastava apenas cuidar do corpo para prevenir ou afastar o perigo de doenças — incluindo males até então desconhecidos, como o estresse físico e psicológico provocado pelo trabalho repetitivo, alienante e, cada vez, mais especializado nas indústrias, nos escritórios e nas repartições burocráticas. Nesse sentido, a atividade física não teria apenas atribuições recreativas, como forma de aliviar as pressões do estilo de vida e trabalho do homem moderno. A função primordial do esporte era fazer com que esse corpo, elevado à categoria de engrenagem social, pudesse oferecer o máximo de seu desempenho, aguçar o espírito competitivo e incutir, através da disciplina e da obediência, a possibilidade de estabelecer a superioridade racial do homem branco europeu.

Tous procuraient au corps une variété de mouvements adaptée aux besoins du nouveau monde urbain ; mais le sport ne tarda pas à prendre d'autres significations, en termes de race, de nation et de l'empire. Il incarne littéralement les nouvelles vertus masculines de l'âge industriel, la croyance absolue en la différence de genres, vue comme naturelle et juste, et une adhésion tout aussi forte à l'idée de la supériorité de l'homme blanc sur toutes les autres races. Le corps du sportif, à la fin du XIXe siècle, était marqué par toutes ces influences à un plus ou moins haut degré, en fonction de l'activité exercée de la classe et de la nation.⁶⁰ (VIGARELLO; HOLT, 2005, p. 333)

É possível perceber, na citação transcrita acima, uma virada importante de pensamento em relação aos usos e às funções do corpo. Nas sociedades escravocratas européias, tal superioridade do homem branco era marcada pela racionalidade, por um corpo voltado ao cultivo das faculdades mentais e do espírito. O trabalho diário por meio do uso da força física era relegado ao escravo, ao dominado, mentalmente e etnicamente inferior. Essa concepção via, no potencial para o trabalho braçal, a única coisa que deste se poderia aproveitar. Mais uma herança deixada pelos gregos, cuja elite cidadã se dedicava à troca de idéias e aos esportes.

⁶⁰ “Todos procuravam no corpo uma variedade de movimentos adaptados às necessidades do novo mundo urbano; mas o esporte não tardou a tomar outros significados, em termos de raça, de nação e do império. Ele encarnou literalmente as novas virtudes masculinas da idade industrial, a crença absoluta na diferença de gêneros, vista como natural e justa, e uma adesão completamente forte à idéia da superioridade do homem branco sobre todas as raças restantes. O corpo do desportista, no fim do século XIX, era marcado por todas estas influências a um mais ou menos alto nível, de acordo com a atividade exercida pela classe e pela nação.” [tradução livre]

Aristóteles, bem como os demais helênicos e as elites das sociedades ocidentais até a era moderna, consideravam degradante a luta pela sobrevivência material; de fato, na Grécia antiga não havia nenhuma “palavra para expressar a noção do trabalho como função social”. Talvez porque a grande massa da população não tivesse outra alternativa senão trabalhar arduamente para garantir o próprio sustento. (...)

Uma economia tão estressante foi o que viabilizou a civilização humana, ao preço de um amargo antagonismo que marca o significado dos termos “urbano” e “rural”. No idioma grego, tais expressões, *asteios* e *agroikos*, também podem ser traduzidas como “refinado” e “embrutecido”. (SENNETT, 2008, p. 35)

Certamente, não por acaso, os primeiros aparelhos ópticos destinados ao entretenimento em feiras e parques reproduziam o movimento de bailarinas, boxeadores, ciclistas e saltadores. Suportes como a fotografia e cinema foram utilizados por estudiosos a fim de compreender a fisiologia e a dinâmica do movimento de animais e seres humanos, pois tal aparelhagem “fixaria o movimento e o representaria sem nenhuma espécie de mediação baseada nos sentidos e nas sensações de um observador humano” (VIEIRA, 2003, p. 319). Mas para o Historiador Antoine de Baecque, o cinema dos primeiros tempos se insere na linha dos grandes espetáculos corporais da *Belle Époque*, em que corpos excepcionais — que vão desde monstros, criminosos até fisiculturistas, beldades e atletas — oferecerão as bases do espetáculo e do fascínio em relação à arte da luz e da sombra.

Sem dúvida porque os espectadores sentem confusamente que esses corpos vão desaparecer, quer sejam monstruosos, *virtuosi*, ou fora das normas, sob o efeito dos progressos da ciência da modernização da sociedade, e porque encarnam humores e pulsões de outros tempos aos quais, mesmo que a época tenha fé no progresso, o público permanece muito apegado. (BAECQUE, 2008, p. 484)

Tanto nos primeiros aparelhos ópticos quanto nos experimentos científicos, percebe-se que o desempenho humano no esporte seria um dos objetos privilegiados de observação diante da possibilidade de reproduzir o movimento. Em regimes totalitários como o nacional-socialista alemão, essa faceta do registro fílmico será amplamente utilizada para fins de controle e catalogação tanto dos tipos físicos considerados ideais para o regime quanto daqueles considerados perniciosos para a pureza da raça germânica.

No capítulo anterior, começamos a delinear as condições históricas que permitiram a institucionalização da prática esportiva como hoje a conhecemos, bem como sua transformação em fenômeno social e cultural em diversas sociedades e regimes políticos. Ao tomarem para si o controle sobre o próprio corpo através da disciplina e do esforço demandados pela atividade física, milhares de homens e mulheres encontram no esporte uma forma democrática de distinção social, de educação física e moral, de libertação dos papéis previamente definidos por classe, origem ou gênero.

S'occuper de son corps est une forme de retour sur soi-même. Mettre son corps à sa propre disposition, le faire sainement souffrir pour accéder à une meilleure hygiène, c'est être responsable de soi-même et non plus être sous tutelle. Conçu de cette manière, le sport, et ce que lui est lié, c'est-à-dire la nouvelle perception des corps, est une forme de liberté concédée au peuple.⁶¹ (BIMBENET, 2006, p. 95)

O cinema, como foi dito no início do capítulo, fornecia ao público modelos de beleza, comportamento e consumo através da atuação de atores e atrizes, elevados à condição de seres feitos de luz e magia pela câmera de filmar. Com a popularização e a organização das competições esportivas em nível mundial, os esportistas que alcançavam destaque por suas vitórias e recordes quebrados também passaram a ganhar o *status* de celebridade e a exercer o papel de objeto de sedução para o público. Os desportistas tornaram-se, ao mesmo tempo, pessoas com que os espectadores eram passíveis de identificar-se e as quais estes podiam idealizar por suas proezas — mesmo sendo feitos da mesma carne que todo mundo.

Em poucas décadas, a atividade esportiva sofre uma intensa transformação e passa a ser pensada em termos de espetáculo. As provas do final do século XIX — realizadas na rua ou em terrenos baldios para as quais havia poucos espectadores que quase ficavam misturados com os atletas — vão dar lugar, nas primeiras décadas do século XX, a competições metodicamente organizadas. Os estádios, espaços gigantescos construídos exclusivamente para abrigar jogos, são organizados, delimitados e

⁶¹ “Ocupar-se de seu corpo é uma forma de voltar-se para si mesmo. Colocar o corpo à própria disposição, fazê-lo sofrer conscientemente para alcançar uma melhor higiene, ser responsável por si mesmo e não mais ser tutelado. Concebido desta maneira, o esporte, e tudo que a ele está ligado, em outras palavras a nova percepção do corpo, é uma forma de liberdade concedida ao povo”.

configurados para o olhar presencial de milhares de espectadores. Tecnologias como o cinema e a televisão não vão apenas ampliar o acesso às competições, mas também diversificar as possibilidades desse olhar. Assim, os imperativos da imagem recompõem rituais e formas de apresentação, chegando ao ponto de se impor para modificar regulamentos, espaços e tempos (VIGARELLO, 2008, p. 473 a 476).

A partir desse momento, o desempenho esportivo dos atletas, as disputas travadas para sediar esses eventos e a efervescência mobilizada para organizá-los passaram a fornecer uma forte projeção identitária e nacionalista àqueles que, de alguma forma, acompanhavam as competições. Além disso, a possibilidade de ascensão social ligada a determinados esportes – o futebol, no Brasil; o ciclismo, na França; o baseball e o basquete, nos Estados Unidos, para citar apenas alguns exemplos –, tanto naquele período como nos dias de hoje, atraía ainda mais a atenção dos espectadores quando não levava à prática efetiva das modalidades.

Nos dois casos, tanto os corpos dos artistas de cinema quanto os dos atletas de alto desempenho tornam-se parâmetros de beleza, saúde e vigor passíveis de serem obtidos a partir da disciplina e da vontade individual. Nos anos 20 e 30 do último século, com o nascimento do esporte-espetáculo e o estabelecimento do cinema como um dos mais modernos e eficazes meios de comunicação e expressão, os Estados fazem do esporte e do cinema objetos de promoção política, de mobilização popular, de propaganda ideológica.

Os gestos e os rituais dos Jogos Olímpicos de Berlim são um exemplo dessa tendência. (...) As equipes alemãs são praticamente profissionalizadas para melhor garantirem as vitórias nacionais, demonstrar recursos coletivos de carne e sangue. A organização dos encontros é quase militar, para melhor demonstrar o mesmo poder mobilizador. Tudo, nesses jogos, lembra uma ordem: multidões contínuas, onipresença dos oficiais, fórmulas codificadas a todo instante repetidas. Tudo aí é símbolo: uniformes e insígnias, bandeiras e cruzeiros gamadas. Cada momento da cerimônia esportiva é confiscado pelo signo político. Cada referência olímpica se vê afogada na referência nazista. (*Ibidem*, p. 462)

No regime nacional-socialista alemão, já não são apenas pessoas que procuram por um cultivo do corpo através de exercícios. Ao conceber o próprio país como um corpo, a liderança política de Hitler era convertida em

controle cerebral do corpo-Alemanha, sempre correto e pleno. Os soldados, a população e as instituições figuravam como membros indispensáveis, mobilizados em nome do pleno funcionamento desse organismo. As chamadas “necessidades vitais” de expansão eram conclamadas como uma forma de garantir a sobrevivência deste corpo, que não demorou a figurar para o restante do mundo como um corpo parasita. O novo regime estabelece que culto à Pátria se faça através do culto ao corpo, passando do cuidado de si como indivíduo para a formação e manutenção do corpo que pertence e serve à Nação. Um corpo que se aliena em nome do estabelecimento de uma raça pura e ideal, que carrega na transitoriedade física os caracteres de um modelo a ser reproduzido até que toda a humanidade alcance a pureza próxima ao divino. Na Alemanha, que naquele período se destacava tanto pela supremacia no esporte quanto pela produção de filmes que rivalizavam com Hollywood, a união dessas duas esferas no documentário *Olympia* marca uma política em que a beleza atlética será um dos principais símbolos de aceitação do regime, e em nome do qual os nazistas irão perpetrar seus maiores crimes.

Para o Filósofo Michel Serres, a beleza totalizante e o supertreinamento fascista corrompem a nobreza da atividade desportiva, expondo o corpo ao vício e à obediência insana. O valor do esporte está em programar o corpo a partir de imitações e oposições, pois “não existe nada no conhecimento que não tenha estado primeiro no corpo inteiro” (SERRES, 2004, p. 68). Comunicar e aprender são, antes de tudo, atos corporais. Mas quando expomos esse corpo à estupidez dos rituais metodicamente executados, à formação de uma igualdade massificada e programada apenas para obedecer, ele deixa de ser carne criativa para se tornar carcaça vazia, sem alma. O regime nazista desvirtuou esses sentidos de aprendizado e comunicação do corpo, reduzindo-o à ignorância da repetição de atos, comportamentos e caracteres.

Confinados nos limites de uma poltrona, a escuridão mergulha os corpos dos espectadores na passividade, em que a única coisa que permanece ativa é o olhar. A luz que rompe o negrume da sala projeta fantasmas nos quais o público identifica corpos humanos e fantásticos, que ele simultaneamente reconhece e deseja. Temos o espetáculo. A visão da superatividade do corpo

luminoso que passeia na tela contrasta com o aglomerado de seres ausentes e vazios na platéia, cujas sensações se reduzem à abstração diante da conquista e do sacrifício sobrevalorizados. Essa visão e formação ao qual o corpo é submetido destroem sua capacidade inventiva e intuitiva, na medida em que limitam suas formas, movimentos e possibilidades. O que leva a questionar de que vale a divindade alcançada ao custo da morte e da destruição do corpo, que já era divino e sublime em sua carne viva.

Logo nos créditos iniciais de *Olympia*, a dedicatória feita ao Barão de Coubertin (*gewidmet dem Wiederbegründer der Olympischen Spielen, Baron Pierre de Coubertin*⁶²) e à juventude do mundo (*zur Ehre und Ruhme der Jugend der Welt*⁶³) dá as primeiras indicações sobre a perspectiva adotada por Leni Riefenstahl em relação ao corpo. Desde o nome, a periodicidade, a cidade escolhida como primeira sede até os princípios sob os quais Coubertin fundou essa competição esportiva mundial, é possível observar a busca de uma ligação entre as Olimpíadas realizadas a partir de 1896 e os eventos pan-helênicos que tinham lugar na cidade grega de Olímpia 2.500 anos antes. Visão na qual se acreditava poder recuperar uma pretensa pureza no competir, em que a demonstração da força e das habilidades individuais de cada atleta seria o parâmetro para indicar o campeão — para além das diferenças no campo político, econômico ou étnico.

Quando o barão de Coubertin lançou a idéia de revitalizar os jogos olímpicos, ele o fez porque também acreditava no *continuum* entre os esportes da Antiguidade e os da modernidade — ilusão muito cara aos europeus do final do século XIX. (GUMBRECHT, 2007, p. 66)

Arena alheia aos conflitos nacionalistas, atletas que buscam a vitória como um fim em si mesma, provas que definem o melhor, o mais rápido e o mais forte. *Olympia* — assim como seu antecessor, *Triunfo da Vontade* — é iniciado com a imagem de nuvens a correr o céu. Mas nas duas produções a evocação das nuvens ganhará significados distintos. No documentário sobre o Congresso do NSDAP, as nuvens brancas, claras e bem delineadas parecem guardar a cidade de Nuremberg para a chegada de Hitler, barreira

⁶² Dedicado ao idealizador dos Jogos Olímpicos Modernos, Barão Pierre de Coubertin.

⁶³ Em honra e glória dos jovens do mundo.

cálida e etérea a envolver uma cidade que une o glorioso passado germânico ao moderno regime – apregoadado pelo novo – de ordem e beleza.

Em *Olympia*, as nuvens se movimentam de forma rápida, numa massa única e cinzenta, como se tivessem o poder de transportar o espectador para um outro tempo. E quando as nuvens se dissipam, mesmo reconhecendo ali famosas as ruínas do Parthenon grego, tem-se a impressão de estar diante de um lugar que está ali para além de qualquer ação humana. Riefenstahl não nos mostra o que sobrou da Grécia clássica, e sim o próprio Olimpo, a morada dos deuses. Mas o Olimpo está vazio; apenas umas poucas gramíneas e arbustos parecem ter vida nas imagens daquela cidade branca, embalada por uma trilha sonora que invoca a desolação e o abandono. Glória perdida, porém latente na grandiosidade do lugar. As esculturas dos deuses, envoltas por luz e neblina, são o vestígio dos seres belos e fantásticos que um dia habitaram aquele lugar ideal e irreal. A fusão da estátua grega com o atleta alemão será o toque de Midas às avessas, permitindo que o ideal se torne real por meio do novo homem ariano.



Figura 3.13



Figura 3.14



Figura 3.15



Figura 3.16



Figura 3.17



Figura 3.18



Figura 3.19

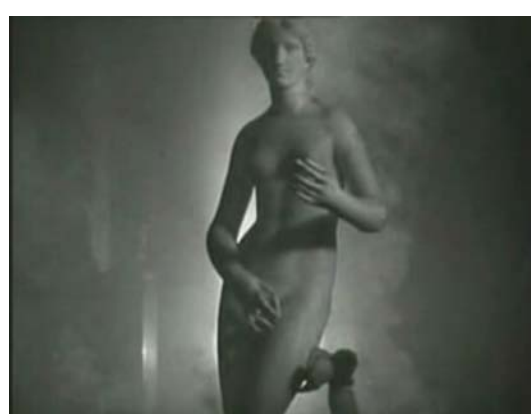


Figura 3.20

Além dos vestígios arquitetônicos e artísticos que podem ser encontrados em territórios ocupados por gregos e romanos na Antiguidade Clássica, nos séculos XVIII e XIX, vários arqueólogos, principalmente alemães e franceses, se dedicaram a fazer escavações bem sucedidas na

descoberta das ruínas de cidades – algumas delas consideradas lendárias, como Tróia –, descritas por textos filosóficos, poemas, peças e sagas heróicas daquele período. Em concordância com as concepções evolucionistas, a Lingüística histórica –defendendo a idéia de um tronco indo-europeu que liga diversas línguas em um desenvolvimento linear e em uma essência comum – e o forte espírito nacionalista em voga naquele período, acreditava-se ter encontrado não só vestígios de uma antiga civilização, mas também o elo perdido de um *continuum* entre o passado glorioso representado pela herança helênica e as nações européias modernas. Ao associar padrões sociais e culturais como uma evolução previsível e inevitável, tais modelos interpretativos forneciam argumentos para a noção de uma incontestável superioridade européia sobre todos os continentes, recorrendo-se às expansões empreendidas durante a Antiguidade Clássica como base ideológica para justificar “a missão civilizatória européia” durante a neocolonização da África e da Ásia no período em questão.

As esculturas esquecidas e imóveis da Grécia clássica encarnam (ganham carne e movimento) naqueles homens e mulheres de corpos notáveis que, no documentário, são mostrados como os herdeiros de uma tradição que até então sobrevivera apenas nos vestígios deixados por sua arquitetura e estatuária: os atletas arianos da nova Alemanha. Pelo poder da imagem, esses corpos encarnados — fusão de um passado glorioso a um futuro preñado de promessas — movimentam-se de forma mais lenta, suas ações são precisas e seguras, seus rostos não carregam nenhuma marca da passagem do tempo: o auge da potencialidade física. Eles atuam num cenário deserto, numa indicação de tempo congelado, para além de qualquer situação particular. Outro tempo, outro espaço, outra realidade. É também por meio desses corpos que será transportada, pela primeira vez, a chama olímpica de Atenas para a cidade-sede dos Jogos Modernos, Berlim. Portadores de um ideal que se torna presente e vivo na chama e em seus próprios corpos, o latente se torna potente sob os olhos maravilhados do público do estádio e das salas de cinema.



Figura 3.21



Figura 3.22



Figura 3.23



Figura 3.24

Walter Benjamin (1994) faz notar que o valor de unicidade e eternidade atribuído às obras de arte gregas deve-se muito mais à falta de condições de reprodução com as técnicas existentes do que necessariamente a uma determinação em produzir valores eternos. Por outro lado, o período em que Leni Riefenstahl atuou vê o pleno desenvolvimento das técnicas de reprodução através da fotografia, do disco e do filme cinematográfico. Ainda que essa reprodutibilidade gere sérias mudanças no estatuto e na percepção da obra de arte, isso não quer dizer que elas deixem de existir. Mas se fosse possível confrontar a arte grega com o cinema, haveria para Benjamin um ponto de confronto: a perfectibilidade deste. Corrigir a nitidez de um fotograma; retardar, acelerar organizar de diversas maneiras a seqüência dos trechos de película; produzir centenas de cópias tão perfeitas quanto o original são recursos possíveis apenas através da reprodutibilidade. Para os

gregos, ao contrário, essa perfectibilidade não seria essencial, já que a escultura, a maior das artes gregas e da qual a cineasta alemã tira inspiração para seus modelos da modernidade, era a menos perfectível, exatamente por ser única, realizada a partir de um único bloco.

Mas seria inevitável para Riefenstahl, em um evento com atletas de diversas origens, não encarar o problema de mostrar aqueles que destoavam do ideal cuidadosamente trabalhado e que perpassavam todo o documentário. A cineasta, muitas vezes, exemplificou com o grande destaque que o atleta afro-americano Jesse Owens teve em *Olympia* seu argumento de não ter feito filmes racistas. Porém, em determinadas cenas, presenciamos momentos rápidos, quase sutis, em que a posição e a caracterização dos não-arianos, ou mesmo dos corpos que se afastavam das linhas neoclássicas, acaba por reforçar essa imagem idealizada do atleta belo e perfeito na abertura do filme. Em vários momentos é possível notar a rapidez, a quase displicência com que a câmera filma, por exemplo, alguns dos atletas de arremesso de martelo ou de peso um tanto quanto “roliços” — já que nesses tipos de esporte é comum que alguns deles tenham um físico um pouco mais avantajado. Algo que contrasta com as imagens em que a câmera se demora, capta detalhes, divisa expressões dos músculos e das faces dos corpos “adequados” — como nas marcantes cenas da prova de remo ou nas exhibições graciosas de ginástica olímpica de atletas brancos.

Nba introdução da segunda parte do filme, em que se mostra o cotidiano, os treinamentos e o clima de fraternidade na vila olímpica, vemos a tomada de um atleta com feições indianas que dá pequenos saltinhos com um fundo musical que lembra as comédias do cinema mudo, seguida pela imagem de um canguru pulando pelo campo (figuras 3.25 a 3.32). A seqüência dura exatos dez segundo (de 4' 56" até 5' 06", de acordo com o registro do DVD); até poderia passar despercebida para um espectador menos atento. Mas o fato é que a seqüência está *ali*, construindo e mantendo relações de significação com o todo do filme, e não se pode deixar de ver, nesta cena “ligeira”, uma relação de delimitação e diferenciação preconceituosa de dois determinados tipos físicos.

Primeiro mostram-se os pés do atleta em saltos rápidos e de pouca altura, com a câmera subindo próxima à altura do joelho. Em seguida, temos

uma tomada em primeiro plano do rosto e dos ombros do atleta, subindo e descendo ao ritmo dos saltos, em que é difícil atentar para feições de maneira mais detalhada. Finalmente corta-se para o canguru, correndo em direção ao canto superior direito da tela. Ainda que rápida, a relação dessa seqüência com as demais cenas na vila olímpica – em que se mostram os momentos de descontração, o treino, os exercícios dos atletas brancos – produzem um contraste bem definido, numa atitude muito próxima da ridicularização, da chacota ou mesmo da depreciação daquele que é considerado exótico, diferente e, portanto, distante do normal, do usual, do exemplar. A relação entre a brevidade das tomadas do tipo desviante e a profusão temporal das do tipo construído como ideal em todo o resto do documentário também indica uma forma de marcar essa diferença. Pode-se argumentar que se fez a comparação entre a capacidade física dos dois seres, mas é estranho que o mesmo não tenha sido feito com os atletas ocidentais. Por sinal, esta foi a única associação feita entre homem e animal em todo o documentário.



Figura 3.25



Figura 3.26



Figura 3.27



Figura 3.28



Figura 3.29



Figura 3.30



Figura 3.31



Figura 3.32

Um dos exemplos mais significativos da ordenação dos eventos de forma a privilegiar os atletas que correspondiam ao modelo de corpo construído pelo documentário é a forma como um dos narradores se refere aos atletas que vão competir na prova masculina dos 800 metros rasos, enquanto a imagem mostra a preparação para a largada. “Na largada os

campeões mundiais. Dois corredores negros contra três atletas brancos. Edwards, do Canadá. Ao lado, Metcalfe, Inglaterra. O favorito é o grande corredor negro, Woodruff. Mas Lanzi, da Itália, é a esperança da Europa”. Durante a competição, quando as posições finais dos atletas começam a se definir — Edwards (CAN) e Woodruff (EUA) ocupam, respectivamente, os dois primeiros lugares, enquanto Lanzi (ITA) está em quinto —, o locutor narra em voz exaltada. “Edwards está na frente. Novamente, o primeiro nos cem metros rasos, tenta vencer sua terceira Olimpíada. Onde está Lanzi?”. Depois disso, a cena da corrida é mesclada com planos não dos torcedores canadenses ou americanos, na expectativa da vitória, mas do desespero dos torcedores italianos. Lanzi consegue disparar e quase chegar em primeiro lugar, mas a vitória fica com o americano Woodruff.

Se este é um evento esportivo entre representantes de nações, por que a primeira referência a eles é feita sobre a cor da pele? Por que reforçar algo que a imagem já mostrava, portanto desnecessário? E se há dois representantes europeus na corrida, por que o narrador diz que o atleta italiano é a “esperança da Europa”? O Historiador Lucien Febvre (2004), em um extenso curso sobre a gênese e os sentidos da Europa, coloca que o termo não define uma divisão geográfica, um conjunto de países ou civilizações mais ou menos aparentadas que se desenvolveu de forma progressiva e linear. Ele deseja tratar a idéia de Europa como uma unidade histórica feita de diversidades, de pedaços arrancados de unidades históricas anteriores. Apesar disso, não se deve deixar de identificar movimentos imbuídos de forte espírito nacionalista que buscam tratar a Europa continental — excluindo-se daí a parte insular, ou seja, a Grã-Bretanha — como uma formação econômica, política e cultural que se desenvolveu de forma coesa e unida, com ligação direta com a civilização greco-romana, superior e matricial.

O pertencimento a uma nação tem alguma coisa de necessário, eu dizia. Digamos melhor: ele tem algo de biológico, de alguma forma, e de psicológico, uma vez que ele modela poderosamente os indivíduos no interior de seu espaço, de onde decorre que, para que haja nação, é preciso que haja, num povo, a consciência de uma comunidade de origem, de tradições culturais e de interesses, aceitos, desejados,

como condições da vocação pessoal de cada um dos nacionais. (FEBVRE, 2004, p. 265)

Em 1939, Febvre identifica a formação política de três Europas: a União Soviética, o bloco das ditaduras totalitárias e o das nações e valores tradicionais. Talvez seja mais exato, diante do modelo heróico e mítico construído por Riefenstahl, ver no concorrente italiano não o representante da Europa, mas a esperança do público encarnada no representante da raça ariana, do bloco Europa com pretensões de se tornar toda a Europa. Apesar de centrar sua análise na recepção francesa, a análise de Bimbenet (2006) sobre a aceitação dessas imagens pode ajudar a esclarecer a questão.

Que le public n'ait pas remarqué cela, se félicitant plutôt de la présence de l'ensemble des races, n'est pas surprenant compte tenu du racisme latent en France à cette époque. Le renforcement des stéréotypes a conforté la presse et le public dans leurs certitudes. On est heureux de ne pas être raciste mais chaque « race » est bien stéréotypée et tout cela est sur un écran⁶⁴... (BIMBENET, 2006, p. 125)

A grande exceção é Jesse Owens (figuras 3.33 e 3.34), considerado um dos maiores atletas da história das Olimpíadas da Era Moderna. Nascido no estado americano do Alabama e neto de escravos, o atleta com então 23 anos ganhou quatro medalhas de ouro nos Jogos de Berlim (nas corridas de 100 metros, 200 metros, revezamento 4 x 100 metros e salto em distância) e quebrou dois recordes mundiais na competição — em um deles disputando a final praticamente centímetro por centímetro com o alemão Lutz Long, numa sequência marcada no documentário pela tensão e pela expectativa quanto ao resultado final. Em suas memórias, Riefenstahl relata a briga que teve com o Ministro da Propaganda Goebbels quando este fez uma visita ao laboratório de edição em que Riefenstahl trabalhou durante dois anos e viu as seqüências em que o atleta aparecia em imagens com grande apuro técnico. O ministro exigiu que todas as tomadas em que os atletas negros aparecessem fossem suprimidas; Leni Riefenstahl recusou-se a fazê-lo.

⁶⁴ “Que o público não tenha observado isso, satisfeito muito mais com a presença do conjunto das raças, não é surpreendente se levarmos em conta o racismo latente que havia na França nessa época. O reforço dos estereótipos consolidou a imprensa e o público em sua certeza. Todos estão felizes por não serem racistas mas cada “raça” é bem estereotipada e tudo isso é mostrado na tela...” [tradução livre]

Depois de muitas discussões, a cineasta conseguiu manter as imagens, mas sua tenacidade não é suficiente para explicar o fato. O desfile de raças e nações no documentário, mesmo indo contra o espírito ultranacionalista do regime, contribuiu para mostrar a Alemanha como uma nação pacífica e tolerante aos olhos do mundo. Durante a visita de representantes do COI à capital alemã para inspecionar os preparativos para os Jogos, todas as propagandas e símbolos anti-semitas foram retirados das ruas. Mostrar que, mesmo tendo conquistado o maior número de medalhas, havia espaço na Alemanha para glorificar as proezas dos atletas não-arianos é uma forma de responder às críticas feitas por aqueles que queriam tirar do país a honra de sediar as Olimpíadas.

Mas o fato do desempenho de Owens ter sido tão evidenciado em *Olympia*, mesmo indo contra todas as teses raciais da ideologia nacional-socialista, não quer dizer necessariamente que Riefenstahl deixou de lado sua idealização de beleza atlética. De fato, na cena da final do salto em distância, tanto Jesse Owens quanto Lutz Long – o oponente alemão cujas façanhas eram acompanhadas de perto por Hitler no documentário – mereceram belíssimas tomadas, em que se vê disparadas surpreendentes e saltos que mais se assemelhavam ao vôo delicado de um pássaro. A visão das conquistas, dos recordes, da própria compleição física e da espontaneidade de Owens – em contraste com as feições petrificadas da maioria dos demais atletas – talvez evidenciem que o conceito de beleza de Riefenstahl, ainda que tenha vários pontos de contato com a concepção nazista, supera-a no sentido de valorizar o movimento, a graça, a perfeição das linhas independente da cor, da origem étnica e da própria individualidade do ser que carrega esses caracteres. Também não podemos deixar de lado o fato de que o olhar cinematográfico não é apenas depositário de influências ou intencionalidades de um autor ou um grupo. A imagem tem algo que lhe é próprio, intrínseco, que se relaciona não apenas com esferas correlatas, mas também com as diversas imagens existentes.

Em lugar de procurar um projecto, evidentemente ausente, é necessário, em suma, atermo-nos às próprias imagens, para constatar, ou verificar, que o que passa é, talvez menos, o espetacular e mais o nomeável, o identificável, o que se pode glosar,

alimentar um discurso e, também, condensar os sentidos e os afectos. (AUMONT, 1996, p. 138)

O interesse da cineasta pelos belos exemplares da tribo africana Nuba, nos anos pós-guerra, corrobora com a idéia de que Leni Riefenstahl acabava por dar mais importância à adequação dos corpos a um conceito muito estrito de beleza do que para os preconceitos raciais embutidos na ideologia totalitária. Mas, talvez por isso, sua visão de corpo e beleza talvez seja tão perturbadora e excludente quanto a concepção apregoada pelo regime nazista.



Figura 3.33



Figura 3.34

Em outras palavras, temos em *Olympia* corpos voltados para a eternidade, deuses que se fazem homens e mulheres superiores no sonho democrático da máquina de filmar. Nesse sentido, o corpo é a grande presença, o personagem principal, jogando constantemente com os conceitos de idealização e acessibilidade. Trata-se de um corpo forjado pelos ideais da eternidade, da pureza, da força da civilização helênica que poderia ser adquirido com esforço, disciplina e dedicação implícitos na prática esportiva (e explícitos na ideologia nacional-socialista) empreendida na modernidade. As lutas, o sofrimento, as diferenças, a morte perdem o sentido diante das demonstrações de força, poder, vigor, leveza e graciosidade desses deuses greco-germânicos. Já em pleno conflito bélico, a Grécia será um dos poucos locais poupados dos bombardeios aéreos alemães, a fim de preservar as

ruínas e uma idéia de beleza e pureza que adviria da civilização helênica, prontamente adotada pela ideologia nacional-socialista.

A propaganda totalitária de *Olympia*, mesmo sendo um documentário que trata de um evento esportivo internacional, reflete e idealiza o modo de vida sob o III *Reich*, uma visão mítica do homem cujo destino é reencarnar uma visão distorcida da beleza clássica e atlética. O corpo humano retratado em *Olympia* é praticamente uma estátua com capacidade de se mover. Dessa forma, o regime nazista toma para si o papel de descendente direto e continuador de uma tradição maculada pelos bárbaros, agora identificados entre os não-arianos.

Olympia também é uma realização em honra e glória à juventude do mundo. Imbuídos da idéia da juventude como metáfora de mudança social e como mantenedora da herança nórdica por meio da procriação e do cultivo do corpo físico, os nazistas tiveram uma grande preocupação em cooptar os jovens alemães às suas fileiras, organizando-os através da criação da Juventude Hitlerista (*Hitler-Jugend*) e outros agrupamentos de caráter simultaneamente militar e desportivo, que, às vésperas da Segunda Guerra, tornaram-se de participação obrigatória para crianças e adolescentes.

Pois, sob o Terceiro *Reich*, ser “jovem” não remetia tanto a um grupo social, ou então a um momento do desenvolvimento biológico do indivíduo. Ser “jovem” significava antes de tudo a vinculação a uma *idéia* nova — *Weltanschauung* nacional-socialista — que procurava encarnar-se na luta: “Aquele que marcha nas fileiras da *Hitler-Jugend* não é um número entre milhões de outros, mas o *soldado de uma idéia*”. (MICHAUD, 1996, p.291)

Os jovens admiravam tanto o discurso emocional e pretensamente revolucionário de Hitler quanto a rígida disciplina a que eram submetidos, prática que seria continuada com o decorrer dos anos. “Por esse motivo, a propaganda nacional-socialista era contraditória: seu conteúdo diferia conforme a classe a que se dirigia. Só na manifestação dos sentimentos místicos das massas ela era clara e consistente” (REICH, 1988, p. 93). Hitler simbolizava tanto esse caráter transgressor quanto a autoridade que ultrapassava a da família e das instituições.

A partir da idade de dez anos, as crianças alemãs eram introduzidas em uma série de práticas em organizações do NSDAP, que tomavam a autoridade da família sobre a educação e a formação moral dos jovens. Organizações e grupos de caráter político, religioso, esportivo ou de lazer eram proibidos ou trabalhavam sob o forte controle do regime nacional-socialista. Tal formação permitiria a estes jovens realizar o objetivo maior de qualquer alemão: corresponder ao desejo do *Führer*. Isso significava não apenas usar o uniforme da *Hitler-Jugend*, fazer a saudação hitlerista de 50 a 150 vezes por dia, mas também aprender e exercitar o olhar para identificar os portadores de padrões raciais indesejáveis para a purificação da raça alemã. Para escapar à degenerescência física e moral, os jovens alemães eram submetidos, desde cedo, a duros treinamentos físicos: os homens sendo preparados para a luta e as mulheres, para o surgimento e a sobrevivência dessa raça suprema idealizada por Hitler.

O corpo, do nascimento à morte, pertencia à Nação alemã. Se antes do regime nazista os conceitos já compartilhados de corpo ativo e atlético levavam à obrigação de mantê-lo sempre tonificado, exercitado e com boa saúde, agora isso também seria feito em nome das necessidades de um país que se pretendia potência dominante. Os programas escolares nazistas dobraram o tempo dedicado aos exercícios físicos. Os jovens eram obrigados a fazer caminhadas e marchas diárias por vários quilômetros. O que, em princípio, poderia parecer uma estranha mania do Nacional-Socialismo acaba por exercer um importante papel na formação da juventude hitlerista. “A marcha mata o pensamento. A marcha mata a individualidade. A marcha é o rito mágico insubstituível, cujo mecanismo moldará a comunidade popular até no subconsciente.” (RAUSCHNING *apud* MICHAUD, 1996, p. 300)

Não é difícil perceber que as cenas mais marcantes de *Olympia* são aquelas em que a cineasta deixa de lado os nomes dos atletas, as marcas obtidas, os recordes alcançados para se concentrar na performance, no movimento realçado pela lentidão da imagem captada, pela proximidade da câmera que permitia ampliar a visão de cada músculo, cada expressão emocional, cada reação diante da vitória ou da derrota. Se, em *Triunfo da Vontade*, temos a visão de indivíduos transformados em massa coesa, ordenada e indistinta, os desempenhos individuais dos atletas que desfilam

na tela de *Olympia*, por vezes, são encadeados na edição de maneira a formar um movimento unificado, uma dança bem executada em que os indivíduos são despojados de si mesmos para se transformar em impulsos, expressões, forças e movimentos.

(...) the dominant factor in her put it together was its cohesion as an artistic whole rather than an objective report of what actually happened. She probably felt, as a non-sports fan would feel, that the record is kept, the facts are all down, we all know what happened, pretty much in the order in which it happened. But the film is something else, it's a projection, a transformation of the whole thing into something aesthetic and poetical. I think the word poetry can be used here, more than prose journalism.⁶⁵ (SARRIS, 1973, p. 179)

O documentário sobre as Olimpíadas de Berlim alcançou tamanho alcance, porque não se destinou apenas aos apreciadores do esporte. Também por não ter se limitado a um desfile sucessivo de nomes, nacionalidades, marcas de desempenho. Leni Riefenstahl soube trabalhar com maestria o poder de mobilização de algo novo e de alto poder de identificação: a imagem de corpos atléticos por vezes tornada puro movimento, esforço, emoção, dor, alegria, [super]ação. Ao se concentrar na beleza perfeita e na força elegante daqueles corpos, *Olympia* criou uma imagem idealizada da juventude, que submetia sua potencialidade às determinações aglutinadoras do regime. Adolf Hitler prometia aos alemães uma sociedade em que a juventude seria eterna se eles passassem a carregar a visão de mundo nazista em seus corpos, gestos, atitudes, comportamentos. A própria imagem de Hitler, replicada ao infinito em cartazes, fotografias, esculturas, filmes e outros produtos da propaganda oficial, tinha algo de imortal, imutável, eterna. É provável que isso tenha motivado, em parte, o abrupto desaparecimento dessas imagens com o decorrer da Segunda Guerra Mundial. “Uma imagem que lhes houvesse assegurado que seus cabelos não estavam embranquecidos (...) teria agido

⁶⁵ “(...) o fator dominante no trabalho de edição era sua coesão como um todo artístico preferencialmente a uma reportagem objetiva do que aconteceu realmente. Ela provavelmente sentiu, como pessoa que não é fã de esportes sentiria, que o registro está mantido, que os fatos estão todos ali, nós todos sabemos o que aconteceu, muito mais na ordem em que aconteceu. Mas o filme é algo mais, é uma projeção, uma transformação como um todo em algo estético e poético. Eu penso que a palavra poesia pode ser usada aqui, mais do que prosa jornalística.” [tradução livre]

sobre o comportamento dos compatriotas mais positivamente que todas as palavras de exortação ao combate” (JÄCKEL *apud* MICHAUD, 1996, p. 317)

Em *Triunfo da Vontade*, é possível perceber que o *Führer* ocupa um lugar central no documentário. Os demais elementos humanos são filmados como se orbitassem em torno dele – como nos grandes primeiros planos que contrapõem o rosto impávido de Hitler aos rostos extasiados do público que o viam passar em carro aberto – ou simplesmente fossem esmagados diante de sua presença – nos discursos em que se unem tomadas isoladas de Hitler em câmera alta com grandes planos gerais captados com câmera baixa, em que a massa de pessoas mais parece a grama de um jardim bem cuidado. *Olympia* não dará o mesmo destaque: o único momento em que ele fala é na abertura oficial dos Jogos – tradicionalmente feita pelo chefe de Estado da cidade-sede da competição. Fora isso, as aparições de Hitler no documentário são rápidas e esparsas.

Mas nem por isso as tomadas deixarão de ser marcantes — tanto que o distribuidor francês do filme, Pathé, exigiu, na época do lançamento na França, cortes dos planos em que o líder e os vencedores alemães apareciam.⁶⁶ Em 1936, quando foram realizadas as Olimpíadas de Berlim, o documentário de Leni Riefenstahl mostra um Hitler de gestos e feições impecáveis, praticamente sem sinais de envelhecimento, que misturava momentos de austeridade com outros em que se comportava como qualquer outro torcedor, com seus êxtases, incentivos e decepções. Mais uma vez é possível perceber um jogo de aproximação e distanciamento, de intimidade e reverência, de emoção e razão — relação básica, simples, mas ao mesmo tempo preta de potencialidades emotivas e de identificação para os espectadores.

Assim, até mesmo o líder supremo da nação alemã tinha uma atitude “jovem”. Hitler era o grande portador da *Idéia* que encarnava, em si, a moderna civilização germânica: espontânea, disciplinada e forte. Tal poder de arregimentação da juventude era admirado pelas demais nações, mas houve

⁶⁶ Segundo Bimbenet (2006, p.102), esta teria sido a única consequência dos eventos de política exterior sobre o filme. Leni Riefenstahl relutou em fazer esses cortes até que, poucos momentos antes da apresentação pública de *Olympia*, ela retirou dois planos: um em que Hitler aparecia com o Príncipe Umberto da Itália fazendo a saudação nazista e outro em que mostrava os vencedores alemães, durante uma das premiações, com bandeiras da cruz gamada.

quem visse, já naquela época, o quão pernicioso poderia ser a política nacional-socialista, como o deputado francês radical-socialista Leon Archimbault escreveu em 1936, em artigo publicado em plena realização dos Jogos. “Il y a là un danger: parce que la jeunesse, si prompte à se enthousiasmer, n’a guère d’esprit critique et risque de confondre dictature et discipline, adoration du chef et obéissance librement et joyeusement acceptée.”⁶⁷ (*apud* BIMBENET, 2006, p. 97)

Se Leni Riefenstahl pôde dar-se ao luxo de dispensar maiores atenções para a grande estrela de seu documentário anterior foi exatamente porque esse lugar foi ocupado, durante todo o filme, pelo corpo. Corpo ao mesmo tempo modelar e modelador de mentalidades através do alcance da imagem fílmica. Corpo que traduz um projeto de raça, de Nação, que os nazistas desejam tornar uma realidade imutável e eterna. Corpo que se projeta para além de indivíduos, ainda que o indivíduo em questão seja o grande iniciador do movimento. Corpo que se impõe aos demais por seus caracteres superiores, que exigem a disseminação territorial, social e cultural de suas formas e valores como legítimos herdeiros da Terra, expulsando do novo Éden esses seres viciados, doentios e estrangeiros.

A idéia de juventude carrega em si um forte apelo por simbolizar, ao mesmo tempo, o auge do desenvolvimento biológico do ser humano e a perspectiva de transformação e renovação do tecido social. Símbolos que, ironicamente, eram prezados por um regime cerceador e reacionário, que levou milhares de outros corpos que não correspondiam a esse modelo a uma severa degradação, um envelhecimento precoce por conta das péssimas condições a que eram submetidos nos campos de concentração.

O esporte e as organizações que surgiram em torno dele na segunda metade do século XIX exerceram o papel de aglutinar e difundir valores educativos, morais e nacionalistas nas sociedades modernas. A ideologia totalitária cuidou para ressignificar os sentidos e os símbolos ligados tanto à prática desportiva quanto às concepções de beleza e cuidado de si. O resultado desse trabalho foi o desvio totalitário de valores como belo,

⁶⁷ “Há aí um perigo: porque a juventude, se propensa a se entusiasmar, não tem, contudo, espírito crítico e corre o risco de confundir ditadura e disciplina, adoração ao chefe e obediência livremente e alegremente aceita.” [tradução livre]

camaradagem, obediência, dedicação, vontade. Valores caros e identificáveis para a maioria das pessoas e que, no entanto, foram trabalhados para dar suporte a um dos regimes mais perversos de que se tem notícia. *Olympia* fornece uma imagem vívida e perturbadora dessa deturpação.

CONCLUSÃO

Estranhamento. Esta é uma das sensações primordiais quando se assiste aos documentários dirigidos por Leni Riefenstahl para engrandecer o regime nazista alemão. Estranhos, porque são, antes de tudo, belos: algo que pode deixar o espectador de hoje com certo ranço quando se sabe de todas as atrocidades cometidas em nome da ordem e da beleza exaltadas por esses filmes. Não há como negar, mas também não há como admitir tal beleza. Foi essa sensação de estranhamento que guiou, desde o princípio, o percurso do presente trabalho. Por suas características, o movimento hitlerista teve alcance e desdobramentos únicos. Levaram o mundo a um dos conflitos mais terríveis da História e ao conhecimento de um extermínio em massa perpetrado de maneira tão organizada quanto bestial — prisioneiros prestes a serem mandados para as câmaras de gás recorriam a passagens do Inferno de Dante para traduzir, pelo simbólico, uma realidade até então sem precedentes no que era considerado crível.

Mas classificar o nazismo como um fenômeno único, desprovido de antecedentes e ligações com movimentos anteriores, faria com que se perdesse a dimensão histórica do que foi o regime de Hitler, simplificando uma questão deveras complexa em nome de uma ausência de incômodo apenas paliativa. Além disso, tal simplificação arrisca corroborar com a própria visão de mundo dos nazistas: uma ordem não só descolada de qualquer realidade ou situação anterior, mas que estava predestinada a impor-se sobre outros países, culturas e raças através da total destruição daqueles que se desviassem do modelo ariano.

Nesse sentido, procurou-se neste trabalho ir além dos estranhamentos, da beleza e, até mesmo, do horror que as imagens de Riefenstahl suscitam ao espectador. Por meio da pesquisa e da análise fílmica de obras da época, procurou-se nesta dissertação devassar as teorias cinematográficas, os movimentos políticos, os antecedentes históricos, as significações introduzidas pelos meios de comunicação de massa, as mudanças nas

concepções de corpo e beleza do período, o papel social do esporte e os desdobramentos ideológicos da prática desportiva em diferentes regimes de poder.

Temos, em *Olympia*, simultaneamente o registro de um acontecimento (as Olimpíadas de 1936) e as significações trabalhadas pelo uso dos recursos fílmicos, a fim de proporcionar determinados sentidos aos eventos mostrados na tela. Leni Riefenstahl produz uma realidade a partir da câmera de filmar que coloca o corpo como depositário de expectativas, potencialidades, projeções para o futuro que ultrapassavam qualquer interesse ou necessidade, individual ou grupal. Um corpo que ultrapassava inclusive a condição transitória da vida humana, da corrupção pela decadência física e pela morte, desde que esse corpo fosse tacitamente reproduzido, disseminado e condicionado através dos anos e dos treinamentos cada vez mais árduos.

O cuidado de si e o cultivo do corpo por meio do esporte fazem parte de uma série de práticas compartilhadas por várias sociedades desde o final do século XIX — inclusive por movimentos que tiveram início na Alemanha, defendendo a reintegração do homem a uma vida mais natural e liberta da alienação do meio industrial. Mas é no regime nazista que essas experiências serão submetidas à criação de uma raça suprema, branca, loura, robusta, perfeita. Raça inspirada numa idéia de perfeição deturpada e pretensamente herdeira da beleza greco-romana. Homens de porte soldadesco e mulheres capazes de gerar mais e mais rebentos para o *Reich* alemão, é isto que os nazistas procuram obter ao custo da vida e da dignidade de quem se opusesse ou, simplesmente, não se encaixasse naquele modelo. Corpos que servem à Nação submetendo-se ao papel de engrenagens bem azeitadas do sistema nazista. Ordem em que Adolf Hitler encarna o papel de comandante desse organismo auto-fundante e, aparentemente, harmônico.

O documentário, ainda que isso possa parecer contraditório de início, consegue promover o alheamento de si através de indivíduos mostrados com características heróicas, capazes de gestos, proezas e ações que escapam à capacidade comum dos demais seres. Mas, ao mesmo tempo, aproxima-os, espectadores e atletas, através do sofrimento, da alegria, da decepção, da exaustão expressas pelos corpos que desfilam pelo Estádio Olímpico de

Berlim. Apesar de mostrado como algo único e superior, o corpo construído pela câmera de Riefenstahl também se faz próximo e acessível, jogando intensamente com as expectativas e com a idéia do poder superior da vontade de quem está na sala escura.

Por outro lado, é em passagens marcantes do documentário, como a prova de salto ornamental masculina, que se pode entender o sentido e a função desse modelo de corpo dentro do regime de Hitler. Inegavelmente bela, a seqüência, no entanto, vai descaracterizando os corpos dos saltadores até que não lhes sobrem quaisquer características individuais. Em *Olympia*, a sucessão de corpos e performances mostrados de forma encadeada, montada com cortes ágeis e efeitos de edição empolgantes, submete esses atletas a um fluxo em que a ação iniciada por um atleta se torna a extensão daquele que é mostrado em seguida, em um puro e único movimento. Assim como nesta seqüência, o regime nazista preconizava o abandono de qualquer interesse ou perspectiva individual para que todos pudessem fazer parte de uma comunidade unida em um único espírito.

Quanto ao papel e às implicações das obras realizadas pela diretora berlinesa, pode-se dizer que Riefenstahl, sem dúvida, dominava o trabalho fílmico e soube inscrever seu nome entre os principais diretores da história do cinema através do seu talento na sétima arte. Mas para realizar bem as encomendas pelas quais ficou mundialmente conhecida, a diretora, ainda que não tivesse um envolvimento partidário oficial, dificilmente realizaria trabalhos como *Triunfo da Vontade* e *Olympia* se não conhecesse profundamente os meandros, as estruturas, as estratégias de propaganda e as contradições inerentes ao regime que dominou seu país durante doze anos.

A proximidade das mais altas esferas do poder, o acesso a meios praticamente ilimitados de financiamento e tecnologia fílmica fizeram com que Riefenstahl gozasse, no auge do regime nazista, de uma posição privilegiada no cenário cinematográfico alemão. Também buscou-se, neste trabalho, evidenciar o fato de que cair em simplificações como definir simplesmente se a cineasta era ou não nazista não forneceria boas contribuições numa pesquisa histórica. Leni Riefenstahl era uma mulher que soube se colocar num meio, em princípio, hostil à presença e à dominância feminina. E o fez porque agiu e atuou de forma deliberada dentro desse meio, a fim de que

suas produções ganhassem as salas de cinema. Campo de ação alcançado tanto através do seu talento como cineasta quanto por meio das ligações políticas e pessoais que manteve com membros do *Reich*, incluindo o próprio *Führer*. Nem sempre é possível ter a dimensão de aonde uma determinada situação social e política pode nos levar, mas isso não livra ninguém da responsabilidade em relação à maneira como atuou em determinado momento.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

ANDRADE, Sérgio Augusto de. O Perigo da Beleza. In.: *Revista Bravo!*, v.4, n.44, maio 2001, p. 15.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. 3. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 2. ed., Campinas, Papirus, 1995. (Ofício de Arte e Forma)

_____; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 2. ed., Campinas, Papirus, 2006.

_____. Migrações. In.: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa, n. 23, p. 133 a 144, 1996.

_____. *O Olho Interminável: cinema e pintura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

BALÁZS, Bela. O Homem Visível. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

BELLOS, David. Jacques Tati. *Sa vie et son art*. Paris, Du Seuil, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In.: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo, Brasiliense, 2004.

BIMBENET, Jérôme. *Quand la Cineaste d'Hitler Fascinait la France*, Leni Riefenstahl. Paris, Lavauzelle, 2006.

BLIKSTEIN, Izidoro. Semiótica do corpo no universo concentracionário de Primo Levi. In: SILVA, Ignácio Assis (Org.). *Corpo e Sentido, a escuta do sensível*. São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 7. ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.

CARRASCO, Ney. *Sygkchronos*, a formação da poética musical do cinema. São Paulo, Via Lettera/ Fapesp, 2003.

CATROGA, Fernando. *Nação, Mito e Rito — religião civil e comemoracionismo* (EUA, França e Portugal). Fortaleza, Nudoc/Museu do Ceará, 2005.

COMOLLI Jean-Louis; RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur Histoire*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do Rosto: exprimir e calar as suas emoções* (do século XVI ao início do século XIX). Lisboa, Teorema, 1988.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2006.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris, Minuit, 2003.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca — as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

ESTENSSORO, Hugo. *A Interpretação de Leni*. Revista Bravo!, v. 4, n. 44, p. 31, maio de 2001.

FEBVRE, Lucien. *A Europa: gênese de uma civilização*. Bauru, EDUSC, 2004.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

_____. *A História Viglada*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*, ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 6. ed., Lisboa, Passagens, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 1993.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma*. 2. ed., Paris, Nathan Cinéma, 2002.

GOLDHAGEN, Daniel Jonah. *Os Carrascos Voluntários de Hitler*, o povo alemão e o Holocausto. 2. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2. ed., São Paulo, Paz e Terra, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

HAU, Michael. *The Cult of Health and Beauty in Germany: a social history (1890-1930)*. Chicago/ London, University of Chicago, 2003.

HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2. ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

_____. *Sobre História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

HUESO, Angel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona, Ariel, 1998.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler - uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

KURTZ, Adriana Schryver. Três Receitas para um cinema anti-semita. In: RAMOS, Fernão Pessoa *et al.* (Org.). *Estudos de Cinema 2000 — SOCINE*. Porto Alegre, Sulina, 2000.

LEBLANC, Gerard. L'auteur face à la commande. La Revue Documentaires — l'auteur en question. n.14, Paris, 1999.

LENHARO, Alcir. *Nazismo, "O triunfo da vontade"*. 6. ed., São Paulo, Ática, 2001.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 2003.

MATTOS, Maria Aparecida Hidalgo Fernandes. *O Privilégio da Autoria e da Referência nos Estudos sobre a Imagem*. In: *Estudos de Cinema - Socine II e III*. São Paulo, Annablume, 2000.

MELO, Victor Andrade de. *Cinema & Esporte: diálogos*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas, Papirus, 1990.

_____. O Cinema e a Nova Psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

MICHAUD, Eric. Soldados de uma Idéia. In : LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *História dos Jovens, a época contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

NINEY, François. *L'Épreuve du Réel à L'Écran*, essai sur le principe de réalité documentaire. 2. ed., Bruxelas, De Boeck, 2002.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário — história, identidade, tecnologia*. Lisboa, Cosmos, 1999.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. *História, questões e debates*. Imagem em movimento: o cinema na história. Curitiba, UFPR, v. 20, n. 38, jan./jun. de 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*, Belo Horizonte, Autêntica, 2003.

PORTELLI, Alessandro. O Massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, FGV, 1998.

PUDOVKIN, Vsevolod. Os métodos do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *As Nazi-Tatuagens: inscrições ou injúrias no corpo humano?* São Paulo, Perspectiva, 2006

RAMOS, Fernão Pessoa *et al.* (Org.). *Estudos de Cinema 2000 — SOCINE*. Porto Alegre, Sulina, 2000.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A Danação do Objeto: o museu no ensino de história*. Chapecó, Argos, 2004.

REICH, Wilhelm. *Psicologia de Massas do Fascismo*. 2. ed., São Paulo, Martins Fontes, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

ROTHER, Rainer. *Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius*. New York, Continuum, 2002.

RIEFENSTAHL, Leni. *Leni Riefenstahl*, a Memoir. New York, Picador, 1992

ROVAI, Mauro Luís. Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos “alegres” no filme *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl: um estudo de sociologia e cinema. In www.usp.br, São Paulo, 2001.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra*, o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro, BestBolso, 2008.

SERRES, Michel. *Variações sobre o Corpo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna* — Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 6. ed., Petrópolis, Vozes, 2002.

SIMARD, Denis. De la Nouveauté du Cinema des Premiers Temps. In.: GAUDREAU, André; LACASSE, Germain; RAYNAULD, Isabelle (Orgs.). *Le Cinema en Histoire: insitutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*. Québec, Nota Bene, 1999.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. 2. ed., L&PM, 1986.

TURNER, Graeme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo, Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, Papirus, 1994. (Ofício de Arte e Forma)

VIEIRA, João Luiz. Anatomias do visível: cinema, corpo e máquina da ficção científica. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

VIGARELLO, Georges. *História da Beleza*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.

_____. Estádios, o espetáculo esportivo das arquibancadas às telas. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. *História do Corpo*. v. 3 Petrópolis, Vozes, 2008.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema: logística da percepção*. 2. ed., São Paulo, Boitempo, 2005.

WATTS, Harris. *On Camera*, o curso de produção de filme e vídeo da BBC. São Paulo, Summus, 1990.

WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico* — a opacidade e a transparência. 3. ed., São Paulo, Paz e Terra, 2005.

_____ (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

GLOSSÁRIO

Câmera alta a câmera capta o assunto a ser filmado de baixo para cima.

Câmera baixa a câmera capta o assunto a ser filmado de cima para baixo.

Close, close-up ou primeiro plano cena fechada de um objeto ou pessoa.

Fusão transição gradual de uma imagem para outra.

Grande plano enquadramento que dá uma visão ampla do assunto filmado.

Mixagem de som

Panorâmica giro horizontal da câmera. Diferente do *travelling*, a câmera permanece fixa, enquanto seu eixo pode ser deslocado para a esquerda ou para a direita.

Plano corresponde a cada tomada de cena, à extensão do filme compreendida entre dois cortes.

Som direto é o som gravado durante as filmagens, que posteriormente será o som da cópia final exibida nos cinemas.

Travelling movimentação lateral da câmera.